مونوگراف

مرزا غالب

شخصیت اور شاعری

ابوالکلام قاسمی

اردو اکادمی دہلی

Aurang Zeb Qasmi
subject specialist
GHSS Qasmi Mardan.

sklibrary.WordPress.com

مرزا غالب

شخصیت اور شاعری

ابوالکلام قاسمی

اردو اکادمی دہلی

Monograph
Mirza Ghalib
By
Abul Klam Qasmi
Pub. by
URDU ACADEMY, DELHI
Print
2008
Rs.30/-

ضابطہ
سنِ اشاعت
۲۰۰۸ء
تیس روپے
اصیلا آفسیٹ پریس، کلاں محل، دریا گنج، نئی دہلی۔ ۱۱۰۰۰۲
اردو اکادمی، دہلی، سی۔ پی۔ او۔ بلڈنگ، کشمیری گیٹ، دہلی۔ ۱۱۰۰۰۶
ISBN: 81-7121-165-8

Aurang Zeb Qasmi
subject specialist
GHSS Qasmi Mardan.

sklibrary.WordPress.com

فہرست

- حرف آغاز — سکریٹری ۰۵
- پیش لفظ — وائس چیئرمین ۰۷
- پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے؟ ۱۱
- اندازِ گفتگو کیا ہے ۲۳
- عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا ۴۳
- گنجینۂ معنی کا طلسم ۵۳
- غالب کی ایک نمائندہ غزل (مع تجزیہ) ۵۹
- شعروں کے انتخاب نے (غالب کی منتخب غزلیں) ۷۴
- شیرازۂ خیال ابھی فرد فرد تھا (متفرق اشعار) ۱۱۷
- قصیدہ (منقبت میں) ۱۲۱
- مثنوی (آموں کی تعریف میں) ۱۲۵
- رباعیات ۱۲۸

حرفِ آغاز

دلّی ہمیشہ ہندوستان کے دل کی دھڑکنوں کا محور و مرکز رہی ہے۔ اسی لیے "عالم میں انتخاب" اس شہرِ بے نظیر کی تاریخ و تہذیب، علم و فن اور زبان و ادب کو پورے ملک کی نمائندگی کا شرف حاصل ہے۔ آزاد ہندوستان کی یہ تاریخی راجدھانی بجا طور پر اردو زبان و ادب کی راجدھانی بھی کہی جا سکتی ہے۔ اسی کے گرد و نواح میں کھڑی بولی کے بطن سے زبانِ دہلوی یا اردو نے جنم لیا جو اپنی دھرتی کی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور معاشرتی ضرورتوں کے زیرِ سایہ نشو و نما پا کر اس عظیم تہذیب کی ترجمان بن گئی جسے ہم گنگا جمنی تہذیب کا نام دیتے ہیں اور جو ہماری زندہ و تابندہ تاریخی وراثت ہے۔

دلّی کے ساتھ اردو زبان اور اردو ثقافت کے اسی قدیم اور انوٹ رشتے کے پیشِ نظر ۱۹۸۱ء میں دہلی اردو اکادمی کا قیام عمل میں آیا اور ایک چھوٹے سے دفتر سے اکادمی نے اپنی سرگرمیوں کا آغاز کیا۔ آج دہلی اردو اکادمی کا شمار اردو کے فعال ترین اداروں میں ہوتا ہے۔ اردو زبان و ادب اور اردو ثقافت کو فروغ دینے کے لیے اکادمی مسلسل جو کوششیں کر رہی ہے، انھیں نہ صرف دہلی بلکہ پورے ملک نیز بیرونی ممالک کے اردو حلقوں میں بھی کافی سراہا گیا ہے۔

اکادمی کے دستورالعمل کی رو سے دہلی کے لیفٹننٹ گورنر پہلے اکادمی کے چیئرمین ہوتے تھے، دہلی میں منتخب حکومت کے قیام کے بعد اکادمی کے چیئرمین دہلی کے وزیر اعلیٰ ہو گئے ہیں جو دو سال کے لیے اکادمی کے اراکین کو نامزد کرتے ہیں۔ اراکین کا انتخاب دہلی کے ممتاز ادیبوں، شاعروں، صحافیوں اور اساتذہ میں سے کیا جاتا ہے جن کے مشوروں کی روشنی میں چیئرمین کی منظوری سے اکادمی مختلف کاموں کے منصوبے بناتی اور انھیں رو

بھی باہمی مشورت اور تعاون قائم رہتی ہے۔

اردو اکادمی، دہلی اپنی جن گوناگوں سرگرمیوں کی وجہ سے پورے ملک میں اپنی واضح پہچان قائم کر چکی ہے، ان میں ایک اہم سرگرمی اکادمی کی طرف سے ایک معیاری ادبی رسالے ماہنامہ ''ایوانِ اردو'' اور ''بچوں کا ماہنامہ امنگ'' کی اشاعت کے ساتھ ساتھ اعلیٰ معیار کی علمی اور ادبی کتابوں کی اشاعت بھی ہے۔

زیرِ نظر مونوگراف اس سلسلے کی ایک کڑی ہے جس میں اردو اکادمی نے ادب عالیہ کے حوالے سے کلاسیکی ادباء و شعراء کے مختصر حالاتِ زندگی اور ان کی منتخب تحریروں کو شائع کرنے کا فیصلہ کیا ہے تاکہ نئی نسل ہمارے مشاہیر کے حیات اور کارناموں سے واقف ہو سکے۔ اکادمی کے وائس چیئرمین پروفیسر قمر رئیس شکریہ کے مستحق ہیں کہ انھوں نے اکادمی کے اشاعتی شیڈول کو اپنی ترجیحات میں شامل کیا اور ان نوجوان قلم کاروں کو مونوگراف تیار کرنے کی ذمہ داری سونپی جو ادب کے میدان میں اپنی شناخت قائم کر چکے ہیں۔ میں اس کتاب کے مصنف کا بھی شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں کہ انھوں نے بڑی محنت لگن اور دلجمعی کے ساتھ اس کام کو مکمل کیا۔ ان کی اس محنت نے اکادمی کے اشاعتی ذخیرے میں بیش قیمت اضافہ کیا ہے۔

ہم اردو اکادمی دہلی کی چیئرپرسن محترمہ شیلا دکشت کے ممنون ہیں جن کی سرپرستی اکادمی کی کارکردگی میں معاون ہوتی ہے۔ اکادمی کے دیگر ممبران کے سرگرم تعاون اور مفید مشورے ہمارے لیے رہنمائی کا کام کرتے ہیں جس کا اعتراف ضروری ہے۔

ہمیں یقین ہے کہ زیرِ نظر کتاب وقت کی ایک اہم ضرورت پوری کرنے کے ساتھ ساتھ عام قارئین کی دلچسپی کا باعث بھی ہوگی۔

مرغوب حیدر عابدی
سکریٹری

پیش لفظ

ادب عالیہ (کلاسیک) کیا ہے؟ اس کا تشخص کن اوصاف و عناصر سے ہوتا یا ہو سکتا ہے؟ ادب عالیہ، رومانوی ادب یا جدید ادب کے درمیان کوئی ایسی حد فاصل ہے یا ہو سکتی ہے جو ان کی آزاد اور علاحدہ شناخت قائم کر سکے؟ ان سوالات پر خاصی بحث ہو چکی ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے شاید اسی نزاع کے حوالے سے لکھا ہے کہ یہ اصطلاحیں (کلاسیک۔ رومانٹک) ادب کی سیاست سے تعلق رکھتی ہیں اور ایسے جذبات کو ابھارتی ہیں جنھیں ہوا کا دیوتا اپنی زنبیل ہی میں رکھے تو مناسب ہوگا۔

یہ دراصل برطانوی نوآبادیاتی شکنجہ تھا جس کے تحت ہم نے اپنے کلچر اور ادب کے مظاہر کو ایسے نام دیے جو انگریزی کی مستند لغات میں مستعمل تھے اور ان سے وہی معنی و مفہوم اخذ کرنے کی کوشش کی جو ان لغات میں درج تھے۔ ان میں ایک اصطلاح کلاسیک تھی جس کا ترجمہ 'ادب عالیہ' زیادہ پسندیدہ سمجھا گیا۔ حالاں کہ ادب کے طلبا نے اس سے جو مراد لی وہ تھی قدما کا تخلیق کردہ وہ ادب جو پختگیِ فن اور جمالیاتی لطف و انبساط کے ساتھ دوامی اوصاف کا حامل ہو۔ جو ایک زندہ روایت کا درجہ حاصل کر کے آنے والی پیڑھیوں کو متاثر کر سکے۔ ہر عہد، جس کی قدر و قیمت اور معنویت کو از سرِ نو تلاش کرے۔ اور پھر جس کے گھنے سایے تلے نئے تخلیقی پودے نمو پا کر برگ و بار لائیں۔ جزوی فرق کے ساتھ کم و بیش ادب عالیہ کا یہی مفہوم اردو میں رائج رہا ہے۔

یہ موقع نہیں ہے کہ ان ادبی اصطلاحوں کی سیاست یا اس بحث کی موشگافیوں میں الجھا جائے۔ اپنے مقصد کے لیے بہتر ہوگا کہ ہم ادب عالیہ کے اسی تصور کو ذہن میں رکھیں اور اس کی تلاش و تعبیر میں تھوڑی سی لچک کو بھی گوارا کریں۔

Aurang Zeb Qasmi
subject specialist
GHSS Qasmi Mardan.

sklibrary.WordPress.com

مونوگراف تیار کرانے کی تحریک کیوں کر ہوئی؟ اور اس کتابی سلسلے کا مدعا کیا ہے؟ اس حقیقت سے اہلِ نظر آشنا ہیں کہ ادبِ عالیہ ہی نہیں، معاصر ادب کے مطالعہ کا ذوق وشوق بھی اب ناپید ہوتا جا رہا ہے۔ عام پبلشر ہی نہیں بڑے سرکاری ادارے بھی جو اعلیٰ معیار کی کتب شائع کرتے ہیں ان کی قیمت اتنی زیادہ ہوتی ہے کہ اردو کا عام قاری ان کو خریدنے کی ہمت نہیں کر پاتا۔ اگر وہ کلاسیکی ادب کے شاہکاروں سے لطف اندوز ہونا چاہتا ہے تو اسے اکثر ضخیم دیوانوں یا نثری کتب کی خاک چھاننا پڑتی ہے۔ آج کے مصروف انسان کے پاس اتنی فراغت اب کہاں ہے کہ وہ ضخیم دفتر پڑھے۔ تو یہی حال طلبا کی ضرورتوں اور نصابی کتب کی دشواریوں کا ہے۔ باشعور اور خوش ذوق طلبا ادبِ عالیہ کے مطالعہ کا شوق اور جذبہ ضرور رکھتے ہیں لیکن وہ بھی ضخیم اور قیمتی کتابوں سے استفادہ کی ہمت نہیں کر پاتے۔ انھیں معیاری، مستند اور ارزاں کتابوں کی طلب ہوتی ہے۔ اس لیے اردو اکادمی کی اشاعتی کمیٹی نے حال ہی میں ہر پہلو سے غور کر کے یہ طے کیا کہ قدیم عہد کے ادبِ عالیہ کے نمائندہ ادیبوں اور شاعروں پر علمی انداز کے مونوگراف تیار کرائے جائیں۔ دہلی میں ایسے ناقدین اور کلاسیکی ادب کے ماہرین کی ایک بڑی تعداد موجود ہے جو حسن وخوبی کے ساتھ یہ کام انجام دے سکتے ہیں۔ اشاعتی کمیٹی کی سفارش پر ہم نے ایسے عالموں کی ایک فہرست مرتب کر لی ہے۔ اس کے ساتھ ہی کمیٹی نے ان اکابر قلم کاروں کی ایک فہرست بھی تیار کی ہے جن کے بارے میں پہلے دور میں مونوگراف تیار کیے جا رہے ہیں۔ وہ حسب ذیل ہیں:

شعراء: فائز دہلوی، میر تقی میر، مرزا محمد رفیع سودا، خواجہ میر درد، میر سوز، قائم چاندپوری، شیخ ابراہیم ذوق، میر اثر، مرزا غالب، مومن خاں مومن، نجم الدین مبارک آبرو، شیخ ظہور الدین حاتم، بہادر شاہ ظفر، داغ دہلوی۔

نثر نگار: شاہ عالم ثانی، میر امن، مرزا غالب، نذیر احمد، محمد حسین آزاد، خواجہ الطاف حسین حالی، مولوی ذکاء اللہ، میر ناصر علی دہلوی، علامہ راشد الخیری۔

یہ فہرست حتمی یا مکمل نہیں ہے۔ اشاعتی کمیٹی اس میں ترمیم وتوسیع کرتی رہے گی۔

ہم نے اہلِ قلم حضرات سے گزارش کی ہے کہ وہ سادہ وشگفتہ اسلوب میں مونوگراف

مونوگراف پر مشتمل ہو۔ یعنی مصنف یا شاعر کی زندگی کے مستند حالات، تصانیف اور تصنیفی زندگی کے محرکات۔ اس کی نگارشات کی نمایاں اور منفرد خصوصیات اور دوسری اہم معلومات مونوگراف کا حصہ ہوں۔ اس کے بعد ایک تنہائی یا اس سے کچھ کم صفحات میں اس کی تخلیقات کا ایک جامع انتخاب شامل ہو۔

یہ بات ایک حد تک طمانیت کا باعث ہے کہ جن ناقدین نے مونوگراف لکھنے کی ذمہ داری قبول کی انھوں نے اشاعتی کمیٹی کی ہدایات کو امکانی حد تک مانا اور پھر ان پر عمل کرنے کی کوشش کی۔ البتہ دہلی کے چند ممتاز ادیبوں نے خرابیٔ صحت یا کسی دوسری مجبوری کے باعث معذرت کر لی۔

اگر یہ سلسلہ پسند کیا گیا اور اس کی افادیت کو مانا گیا تو نہ صرف اسے جاری رکھا جائے گا بلکہ اسے زیادہ بہتر، دیدہ زیب اور مؤثر بنایا جائے گا۔

پروفیسر قمر رئیس
وائس چیئرمین، اردو اکادمی، دہلی

پوچھتے ہیں وہ کہ غالبؔ کون ہے؟

مرزا اسداللہ خاں غالبؔ، اردو کے ان ممتاز ترین شاعروں میں سے ایک ہیں جن کو غیر معمولی اور عظیم شاعر کا نام بھی دیا جائے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔ مرزا غالب نے اردو میں بھی شاعری کی اور فارسی میں بھی، مگر ان کے انتقال کے ڈیڑھ سو سال گزر جانے کے باوجود، ان کی فارسی شاعری کو اس قدر قابلِ افتخار قرار نہیں دیا جاسکا جس قدر ان کی اردو شاعری کی عظمت، ہمہ گیری اور فکری و فنی جدت اور تنوع کا اعتراف کیا گیا۔ ۱۹۶۹ء میں غالب کی وفات کو سو سال پورے ہوئے تو ہند و پاک میں بالخصوص اور ساری دنیا میں بالعموم صدی تقریبات کا اہتمام کیا گیا، رسالے نکالے گئے اور بعض بنیادی نوعیت کے تحقیقی و تنقیدی منصوبوں پر عمل درآمد کی طرف توجہ صرف کی گئی۔ اس نکتے کی طرف کم لوگوں نے توجہ صرف کی ہے کہ غالب کے انتقال کے بعد سو سال کے عرصے میں غالب فہمی اور غالبیات کے مختلف گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی اتنی کوششیں نہیں کی گئیں جس قدر غالب صدی تقریبات کے تقریباً چالیس سال کے عرصے میں غالب پر تحقیق، تدوین و تنقید کا ذخیرہ جمع ہوگیا ہے۔ اسی عرصے میں غالب کی شاعری کی عظمت کا اعتراف عالمی پیمانے پر کیا گیا اور اسی زمانے میں غالب کو محض اردو کا نہیں، محض ہندوستان کا نہیں بلکہ ممتاز ترین عالمی زبانوں کے نمائندہ ترین شاعروں میں شمار کیا جانے لگا ہے۔ مرزا غالب کا صحیح استحقاق یہی تھا جس کو نہ صرف یہ کہ بجا طور پر تسلیم کیا گیا ہے بلکہ بعض دانش وروں کا خیال تو یہ ہے کہ امتدادِ وقت کے ساتھ غالب کی مقبولیت اور معنویت کا مزید اعتراف کیا جانا ابھی باقی ہے۔

مرزا غالب نے اپنے اجداد کا ذکر کرتے ہوئے ایک خط میں لکھا ہے کہ ''میرا سلسلۂ نسب ابن فریدون سے ملتا ہے''۔ مرزا غالب کے دادا کا نام فوقان بیگ خاں تھا۔ مرزا نے خود کو جس ابن فریدون کے سلسلۂ نسب کا ایک فرد بتایا ہے، فوقان بیگ براہِ راست ان کے اخلاف میں سے تھے۔ ان کا اصل وطن سمرقند تھا۔ فوقان بیگ اپنے والد سے خفا ہو کر شاہ عالم کے عہد میں سمرقند سے ہندوستان چلے آئے تھے۔ اس وقت وہ صرف ترکی زبان بولتے تھے، ہندوستان آکر پہلے وہ لاہور میں قیام پذیر ہوئے اور پھر دہلی آگئے تھے۔ وہ دہلی سے نواب ذوالفقار الدولہ کے وسیلے سے شاہ عالم کی بارگاہ میں باعزت طریقے سے ملازم ہوئے۔ ان کے چار بیٹوں میں سے ایک کا نام میرزا عبداللہ بیگ تھا۔ مرزا غالب، عبداللہ بیگ کے صاحب زادے تھے۔ میرزا عبداللہ بیگ کی ولادت دہلی میں ہوئی تھی۔ اس وقت ان کے والد میرزا فوقان بیگ خاں بقیدِ حیات تھے۔ انھیں روزگار کی چنداں فکر نہ ہوئی، مگر ان کے انتقال کے بعد جب با اقتدار حکمرانوں کی حیثیت کمزور پڑنے لگی اور سلطنت مغلیہ کا حال دگرگوں ہونے لگا تو انھوں نے کچھ کھانے کمانے کی فکر کی۔ انھوں نے لکھنؤ اور حیدرآباد میں وقتی ملازمتیں حاصل کیں مگر ان جگہوں پر استحکام نہ ملا تو بعد میں راجستھان میں 'الور' جا کر راجہ بختاور سنگھ کی فوج میں ملازمت حاصل کی اور وہیں ایک لڑائی میں مارے گئے۔

میرزا عبداللہ بیگ خاں کی شادی آگرہ میں خواجہ میرزا غلام حسین خاں کمیدان کی صاحب زادی عزت النسا بیگم سے ہوئی تھی۔ آگرہ میں ہی خانہ داماد کی حیثیت سے انھوں نے سکونت بھی اختیار کر لی تھی۔

اسد اللہ بیگ خاں رکھا گیا تھا، لیکن ہوش و حواس سنبھالنے کے بعد جب شعر گوئی میں اپنی قدرت اور ندرت کا مظاہرہ کرنے لگے تو عام طور پر لوگ ان کو اسد اللہ خاں غالبؔ کے نام سے جاننے لگے۔ غالب کے والد میرزا عبداللہ بیگ کی عرفیت میرزا دولہا تھی، اس مناسبت سے غالب کی عرفیت مرزا نوشہ قرار پائی۔ مرزا کی ایک بہن تھی اور ایک بھائی۔ بھائی کا نام مرزا یوسف بیگ خاں تھا۔ ان کے والد کی وفات ان کے بچپن میں ہوگئی تھی۔ چنانچہ ان کے بچوں کی نگہداشت کی ذمہ داری ان کے چچو نے بھائی یعنی غالب کے چچا مرزا نصر اللہ بیگ خاں نے نبھائی۔ ان کے چچا نے کبھی مرزا کو ان کے والد کی کمی کا احساس نہیں ہونے دیا۔ شاید اس کی ایک نفسیاتی وجہ بھی تھی، وہ یہ کہ مرزا نصر اللہ بیگ کے کوئی اولاد نہ تھی۔ اس لیے انھوں نے اپنے بھائی کی اولادوں کو اپنی اولاد سمجھا۔ یہ سلسلہ چل ہی رہا تھا کہ جب مرزا غالب آٹھ سال کے ہو گئے تو چچا بھی ایک معرکے میں لڑتے ہوئے مارے گئے۔ تاہم چچا کی وفات کے بعد غالب اور ان کے گھر کے افراد کے لیے پنشن کا انتظام ضرور ہو گیا۔

لیتا ہوں مکتب غم دل میں سبق ہنوز

مرزا غالب کی ابتدائی تعلیم بالکل رسمی انداز سے ہوئی تھی۔ اس وقت مدارس کے رائج نصاب تعلیم کی بنیاد کے طور پر اردو کے ساتھ عربی اور فارسی زبان و ادب سے واقفیت ضروری سمجھی جاتی تھی۔ اس لیے مذہبی اور لسانی بنیادوں کے ساتھ عربی اور فارسی کی لفظیات، مصادر اور صرف و نحو سے واقف ضرور کرا دیا جاتا تھا۔ مالک رام نے بالکل درست لکھا ہے کہ چوں کہ غالب کی تحریروں میں علم نجوم، ہیئت، منطق، فلسفہ، طب اور موسیقی کے علاوہ تصوف کی اصطلاحات کثرت سے

اندازہ لگایا ہے کہ غالب کو ان علوم سے اپنی عائلی واقفیت کی، اور ابتدائی زمانے میں ہی ان کو روایتی علوم سے آشنا کر دیا گیا تھا۔ مالک رام کے اس اندازے اور مورخین کے قیاسات کے سلسلے میں ظاہری شواہد کم ملتے ہیں، لیکن اس بات کا احساس ضرور ہوتا ہے کہ مرزا نے کچھ تو اپنے ابتدائی اساتذہ سے اور کچھ اپنے مزاج کے تجسس کے باعث ان علوم کی مبادیات سے اچھی خاصی واقفیت بہم پہنچالی تھی۔

ویسے مرزا غالب نے بالکل ابتدائی تعلیم مولوی معظم سے حاصل کی تھی۔ ابتدا میں فارسی بھی ان ہی سے پڑھی تھی۔ بعد میں ایران کے ایک عالم ملا عبدالصمد نے ان کو فارسی زبان و ادب میں علم کامل سے آشنا کر دیا تھا۔ یوں تو قاضی عبدالودود نے ملا عبدالصمد کے وجود سے ہی انکار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ملا عبدالصمد کی شاگردی کا معاملہ محض غالب کی ذہنی اختراع ہے۔ مگر اکثر مورخین کا اس بات پر اتفاق ہے کہ وہ شخصیت ملا عبدالصمد کی ہی تھی جس نے غالب کی فارسی دانی میں چار چاند لگا دیے۔ مرزا غالب کی عربی دانی کے سلسلے میں بھی اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ غالب کی تحریروں میں عربی محاورات وغیرہ کے استعمال میں جو غلطیاں ملتی ہیں وہ اس بات کا ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ان کی عربی سے بس واجبی ہی سی واقفیت تھی۔ جب کہ بعض کا کہنا ہے کہ۔ غالب، فارسی زبان کی نزاکتوں میں اتنے منہمک رہتے تھے کہ انھوں نے عربی الفاظ و محاورات کی طرف کبھی خاطر خواہ توجہ ہی نہیں دی۔ بعض ماہرین غالب کا خیال ہے کہ غالب نے نظیر اکبر آبادی سے بھی ان کے مکتب جا کر شروع میں تعلیم حاصل کی تھی۔ مگر نظیر سے ان کی شاگردی کی تصدیق کسی معتبر حوالے سے نہیں ہوئی۔ غالب کے لڑکپن میں آگرہ، فارسی دانوں کا مرکز سمجھا جاتا تھا۔ شعرا میں فارسی گوئی کا رجحان عام تھا اور جو شاعر نہ تھے وہ بھی فارسی

استعمال ہوئی ہیں، اس لیے مورخین نے بالعموم اور الطاف حسین حالی نے بالخصوص اندازہ لگایا ہے کہ غالب کو ان علوم سے اچھی خاصی واقفیت تھی، اور ابتدائی زمانے میں ہی ان کو روایتی علوم سے آشنا کر دیا گیا تھا۔ مالک رام کے اس اندازے اور مورخین کے قیاسات کے سلسلے میں ظاہری شواہد کم ملتے ہیں، لیکن اس بات کا احساس ضرور ہوتا ہے کہ مرزا نے کچھ تو اپنے ابتدائی اساتذہ سے اور کچھ اپنے مزاج کے تجسس کے باعث ان علوم کی مبادیات سے اچھی خاصی واقفیت بہم پہنچالی تھی۔

ویسے مرزا غالب نے بالکل ابتدائی تعلیم مولوی معظم سے حاصل کی تھی۔ ابتدا میں فارسی بھی ان ہی سے پڑھی تھی۔ بعد میں ایران کے ایک عالم ملا عبدالصمد نے ان کو فارسی زبان و ادب میں علم کامل سے آشنا کر دیا تھا۔ یوں تو قاضی عبدالودود نے ملا عبدالصمد کے وجود سے ہی انکار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ملا عبدالصمد کی شاگردی کا معاملہ محض غالب کی ذہنی اختراع ہے۔ مگر اکثر مورخین کا اس بات پر اتفاق ہے کہ وہ شخصیت ملا عبدالصمد کی ہی تھی جس نے غالب کی فارسی دانی میں چار چاند لگا دیے۔ مرزا غالب کی عربی دانی کے سلسلے میں بھی اختلاف رائے پایا جاتا ہے۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ غالب کی تحریروں میں عربی محاورات وغیرہ کے استعمال میں جو غلطیاں ملتی ہیں وہ اس بات کا ثبوت فراہم کرتی ہیں کہ ان کی عربی سے بس واجبی ہی سی واقفیت تھی۔ جب کہ بعض کا کہنا ہے کہ غالب، فارسی زبان کی نزاکتوں میں اتنے منہمک رہتے تھے کہ انھوں نے عربی الفاظ و محاورات کی طرف کبھی خاطر خواہ توجہ ہی نہیں دی۔ بعض ماہرین غالب کا خیال ہے کہ غالب نے نظیر اکبرآبادی سے بھی ان کے مکتب جا کر شروع میں تعلیم حاصل کی تھی۔ مگر نظیر سے ان کی شاگردی کی تصدیق کسی معتبر حوالے سے نہیں ہوئی۔ غالب کے لڑکپن میں آگرہ، فارسی دانوں کا مرکز سمجھا جاتا تھا۔ شعرا میں فارسی گوئی کا رجحان عام تھا اور جو شاعر نہ تھے وہ بھی فارسی

زبان کی باریکیوں میں الجھے رہا کرتے تھے۔ شاید اسی صورت حال کا نتیجہ تھا کہ آگرہ کے اس ماحول میں غالب کی فارسی دانی میں ابتدائے عمر میں ہی خاصا نکھار پیدا ہو گیا تھا۔

آغاز شاعری:

مرزا غالب نے شعر گوئی کا سلسلہ بہت کم عمری میں شروع کر دیا تھا، جب وہ مولوی محمد معظم کے مکتب میں زیرِ تعلیم تھے اسی زمانے میں ان کی مشق سخن کا آغاز ہو گیا تھا۔ بعض لوگوں نے ان کی ایک فارسی غزل کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھا ہے کہ یہ ابتدائی مشقِ سخن کا نمونہ ہے۔ مگر زیادہ تر مورخین نے اس بات پر اتفاق کیا ہے کہ غالب نے شعر گوئی کا آغاز اردو غزلوں سے کیا تھا۔ البتہ یہ ضرور تھا کہ وہ کبھی کبھی فارسی کے بھی دو چار اشعار موزوں کر لیا کرتے تھے۔ کہتے ہیں کہ میر کے بڑھاپے میں جب کم عمر غالب کے بعض اشعار ان کے پاس پہنچے تو انھوں نے وہ مشہور جملہ کہا تھا کہ ''اگر اس لڑکے کو کوئی کامل استاذ مل گیا اور اس نے اس کو سیدھے راستے پر ڈال دیا تو لاجواب شاعر بن جائے گا ورنہ مہمل بکنے لگے گا'' —— پتہ نہیں غالب کو کوئی کامل استاذ ملا یا نہیں تاہم یہ بات قابلِ توجہ ہے کہ غالب نے اپنی افراط و تفریط میں توازن خود اپنی عقل سلیم کی مدد سے اپنے آپ کی۔ جب مرزا غالب اندازاً پندرہ برس کے ہو گئے تو ان کی ملاقات اس زمانے کے مشہور عالم مولانا فضل حق خیر آبادی سے ہو گئی۔ مولانا عالم دین ہونے کے ساتھ اسلام اور اسلامی تاریخ کا بھی گہرا علم رکھتے تھے۔ عام رائے یہ ہے کہ غالب کی انتہا پسندیوں کو متوازن کرنے میں اہم اور کلیدی کردار مولانا فضل حق خیر آبادی کا بھی تھا۔

لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالبؔ

مرزا غالب نے چھوٹے چھوٹے بعض اسفار تو کیے تھے مگر ۱۸۲۶ء میں انہیں اپنی پنشن کے معاملے میں کلکتہ کا طویل سفر کرنا پڑا۔ مسافت بھی خاصی تھی اور

مختلف جگہوں پر قیام کرتے ہوئے مرزا کو کلکتہ کا سفر طے کرنا تھا، اس لیے اس سفر کو غالب کی زندگی میں تجربے اور علمی مباحث کے اعتبار سے بھی بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس سفر میں پہلے وہ کانپور میں رُکے تھے، جہاں ان کی خوب خاطر مدارات ہوئی۔ اس کے بعد وہ لکھنؤ گئے جہاں کے قیام کا ثبوت ان کے ان دو شعروں میں ملتا ہے ——

لکھنؤ آنے کا باعث نہیں کھلتا یعنی
ہوس سیر و تماشا، سو وہ کم ہے ہم کو
لیے جاتی ہے کہیں ایک توقع غالب
جادۂ رہ کششِ کافِ کرم ہے ہم کو

مرزا لکھنؤ میں تقریباً پانچ مہینے ٹھہرے رہے۔ وہاں سے وہ بنارس، پٹنہ اور مرشد آباد ہوتے ہوئے فروری ۱۸۲۸ء میں کلکتہ پہنچے۔ ان کا یہ سفر زیادہ تر گھوڑے پر ہوا۔ بعض مقامات پر یہ ذکر بھی ملتا ہے کہ گھوڑے کی سواری کے علاوہ گھوڑا گاڑی اور کشتی کے ذریعہ بھی انھوں نے بعض مسافتیں طے کیں۔ کلکتے کے سفر کا مقصد پنشن کے معاملے میں اپنا استحقاق ثابت کرنا تھا۔ کلکتہ میں انگریز افسروں سے ان کی ملاقات عموماً خوش گوار رہی، اس لیے وہ پُر امید ہو گئے تھے کہ ان کے وظیفے کا فیصلہ ان کے حق میں ہو جائے گا۔ اسی اُمید پر تقریباً ڈیڑھ سال تک وہ وہاں رُکے رہے۔ مگر کلکتہ کے سفر کے مقاصد کے پورے ہونے کا معاملہ تو التواء میں رہا ہی، بعض ادبی مباحث اور منافقتوں نے ان کا ناطقہ بند سا کر دیا۔

تھی خبر گرم کہ غالبؔ کے اڑیں گے پُرزے

بہ قول مالک رام مرزا غالب کی زندگی میں دو اہم ادبی معرکے پیش آئے۔ ایک الٰہ آباد میں اور دوسرا کلکتہ میں۔ الٰہ آباد کے ادبی معرکے کی زیادہ تفصیل نہیں

ملتی۔ لیکن کلکتہ کے ادبی معرکے سے متعلق خود ان کی اپنی تحریروں میں بھی تفصیل مل جاتی ہے اور دوسرے تذکروں میں بھی۔ چوں کہ تفصیل میں جانے کی گنجائش نہیں اس لیے اتنا بتا دینا کافی ہے کہ اس معرکے کا تعلق فارسی الفاظ اور تراکیب کی صحت یا عدم صحت اور ان کے استعمال سے تھا۔ چوں کہ غالب کے معترضین نے قتیل کے حوالے سے ان پر اعتراض کیا تھا، اس لیے غالب، قتیل اور ان کے اتباع کرنے والوں کے خلاف ہو گئے تھے۔ قیام کلکتہ میں اپنے مقصد میں کامیابی بھی نہیں ملی اور زبان و بیان کے جھگڑے نے ان کو مسلسل اذیت میں مبتلا رکھا۔ غرض مجموعی طور پر کلکتہ کا سفر ان کے لیے منحوس ثابت ہوا۔ مقدمے کے معاملے میں ان کو طرح طرح سے ناکامی کا منھ دیکھنا تو پڑ ہی رہا تھا، ادبی معرکے میں بھی وہ معترضین کے نرغے میں رہے۔

مرزا غالب کو تقریباً پچیس برس کی عمر میں دہلی کالج کے استاذ کی حیثیت سے وہاں تعلیم دینے کی پیش کش کی گئی تھی مگر ایک تو اپنے مزاج کی تیزی کی وجہ سے ان کو اس ملازمت کو قبول کرنے میں یوں بھی تکلف تھا، اور جب وہ بادلِ ناخواستہ وہاں پہنچے بھی تو بلا تاخیر واپس آ گئے، بہانہ یہ تھا کہ وہاں کوئی شخص ان کے استقبال کے لیے موجود نہیں تھا۔ حالاں کہ اس زمانے میں مرزا کے گھریلو حالات اچھے نہیں تھے اور زندگی خاصی عسرت سے گزر رہی تھی، تاہم یہ صورت حال تو مرزا کو گوارہ تھی مگر اپنی عزت نفس کی قیمت پر نہیں۔ کلکتہ سے واپسی کے بعد معاشی تنگ دستی کا یہ عالم ہو گیا تھا کہ وہ کسی ریاست کی ملازمت تک کرنے کے لیے تیار ہو گئے تھے۔ اس زمانے میں پنشن کے محض ساڑھے باسٹھ روپے مہینہ پر گزارہ چلتا تھا۔ نانہال سے جو آمدنی کسی نہ کسی صورت میں ہوتی رہتی تھی اس کا سلسلہ بھی تقریباً بند سا ہو گیا تھا۔ متعدد دوستوں کا مشورہ تھا کہ وہ قلعہ معلّٰی سے وابستگی اختیار کر لیں، مگر ان سے پہلے سے استاذ ذوق بہادر شاہ ظفر کی استاذی پر مامور تھے، اس لیے کسی دوسرے کے لیے

اس منصب کا حاصل کر لینا ناممکن سا تھا۔ تاہم اس بات کا احتمال تو تھا ہی کہ مرزا کو کسی اور حیثیت سے دربار سے وابستہ کرا دیا جائے۔ چنانچہ کالے صاحب اور حکیم احسن اللہ خاں کی سفارش سے غالب کا علمی رابطہ بہادر شاہ ظفر سے قائم ہو گیا اور ان کی آمد و رفت، دربار میں شروع ہو گئی۔ تقریب یہ نکالی گئی کہ شہنشاہ کی طرف سے غالب کو خاندان تیموری کی تاریخ فارسی زبان میں لکھنے کی ذمہ داری سونپ دی گئی۔ اسی ضمن میں جب مرزا غالب ۴ر جولائی ۱۸۵۰ء کو بادشاہ کی خدمت میں حاضر ہوئے تو اس موقع پر بادشاہ نے انھیں نجم الدولہ، دبیر الملک، نظام جنگ کہہ کر خطاب کیا اور رسمی طور پر چھ پارچے اور خلعت سے سرفراز کیا گیا۔ اس موقع پر پچاس روپے ماہانہ ان کا وظیفہ بھی مقرر کر دیا گیا۔ اس طرح غالب باقاعدہ قلعہ کے ملازم مقرر کر دیے گئے۔ یہ سلسلہ کسی حد تک غالب کی اشک شوئی کے لیے غنیمت تھا۔ پھر یہ بھی ہوا کہ ۱۸۵۴ء میں ولی عہد سلطنت میرزا فخر الدین عرف مرزا فخرو نے بھی ان سے اصلاح لینا شروع کر دی۔ اس خدمت کے عوض ان کی سرکار سے مرزا کے لیے چار سو روپے سالانہ تنخواہ مقرر کر دی گئی۔ یہ سلسلہ شروع ہی ہوا تھا کہ اسی سال نومبر میں استاذ ذوق کی وفات ہو گئی اور بادشاہ نے بھی مرزا سے اصلاح لینا شروع کر دی۔ مگر یہ سلسلہ زیادہ عرصے تک نہیں چل سکا۔ ۱۸۵۷ء کی بغاوت نے سارا شیرازہ بکھیر گیا۔ بہادر شاہ ظفر گرفتار کر لیے گئے اور مرزا فخرو مہینے کی بیماری میں چل بسے۔

پہلی جنگِ آزادی یعنی ۱۸۵۷ء کی اُتھل پتھل کے سبب مرزا غالب کی آمدنی کے سارے وسائل بند ہو گئے تھے۔ حالات ایسے تھے کہ تنگ دستی اپنی جگہ اور شہر کی حالت ایسی کہ گھر میں بند ہو کر رہ جانے کے علاوہ اور صورت ہی باقی نہ رہی۔ اس زمانے میں ایک کارآمد بات یہ ہوئی کہ مرزا نے اپنا روزنامچہ ''دستنبو'' کے نام سے لکھنا شروع کر دیا۔ دستنبو کو ایک ایسا ذریعہ سمجھنا چاہیے کہ اس کے مطالعہ سے آج بھی

غالب پر پڑنے والی افتاد کے ساتھ ساتھ، خوف و ہراس کے ماحول اور دہلی کے سیاسی اور سماجی صورت حال کا پورا نقشہ آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ دستنبو، کا مطالعہ آج ڈیڑھ سو سال کا عرصہ گزرنے کے بعد اس بات کا احساس ضرور دلاتا ہے کہ مرزا غالب نے ہندوستانیوں کو باغی، غدار اور بے وفا تک کے ناموں سے یاد کیا ہے، جب کہ انگریزوں کو ہندوستان کا نجات دہندہ اور ہندوستانیوں کے مسائل کا مسیحا ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اس وقت حالات کے جبر کے ساتھ امن و عافیت کے ساتھ زندہ رہنے کی شرط ان رویّے کے علاوہ کچھ اور نہ تھی۔ مرزا غالب نے اس صورت حال میں کیسی بھی وقت شناسی کا ثبوت دیا ہو مگر اس سے ان کی تنگ دستی اور پریشان حالی میں کوئی افاقہ نہیں ہوا۔ تنگی اور عسرت کے اس دور میں خود غالب کے بہ قول منشی ہرگوپال تفتہ، لالہ مہیش داس، منشی ہیر سنگھ درد اور پنڈت شیورام جی جیسے شاگردوں نے ان کی ہر طرح مدد کرنے کی کوشش کی تھی۔ ۱۸۵۷ء سے کچھ قبل حالاں کہ غالب کے حالات میں بہتری کے کچھ آثار پیدا ہونے شروع ہوئے تھے مگر یہ سلسلہ زیادہ دراز نہ ہوسکا۔ اس ہنگامے سے کچھ ہی قبل نواب رام پور نواب یوسف علی خاں ناظم سے راہ و رسم کا آغاز ہوا تھا۔ جب غالب نے نواب صاحب کی خدمت میں اپنا ایک قصیدہ بھیجا تھا تو انھوں نے نہ صرف یہ کہ اس کو پسند فرمایا تھا بلکہ ان کے پاس اپنے چند اشعار بھی بہ غرضِ اصلاح بھیجے تھے۔ یہ راہ و رسم استوار ہوئی تو نواب صاحب نے کچھ نہ کچھ نذرانہ بھیجنے کا سلسلہ بھی شروع کر دیا تھا۔ اس زمانے میں نواب رام پور، مرزا غالب کو رام پور آنے کی بار بار دعوت بھی دیتے رہے۔ غالب نے بار بار اس دعوت کو ٹالا اور اسی دوران پہلی جنگِ آزادی کا ہنگامہ بپا ہوگیا۔ البتہ یہ ضرور ہوا کہ جب اس ہنگامے کی گرد جمنا شروع ہوئی تو ۱۸۶۰ء میں مرزا غالب دہلی کے پرانے اور نئے اقتدار سے پوری طرح مایوس ہوکر

رام پور پہنچ گئے۔ ان کا ارادہ تو یہ تھا کہ وہاں کچھ عرصے تک قیام کریں گے مگر وہ وہاں دو ماہ سے زیادہ قیام نہ کر سکے، اور دہلی واپس آ گئے۔ اس کے بعد غالب نے ۱۸۶۵ء میں دوسری بار رام پور کا سفر اس وقت کیا جب نواب یوسف علی خاں ناظم کے انتقال کے بعد ان کی جگہ ان کے فرزند نواب کلب علی خاں مسند نشیں ہوئے تھے۔ مرزا غالب کے اس سفر کا مقصد نواب یوسف علی خاں کی وفات کی تعزیت بھی تھی اور نئے نواب کلب علی خاں کی تہنیت بھی۔ اس بار رام پور سے دہلی آتے ہوئے جیسے ہی غالب کی پالکی رام گنگا کے عارضی پل کو پار کر کے کنارے لگی، پل ٹوٹ گیا۔ ملازم، تمام اسباب اور زادِ راہ اس پار رہ گئے۔ بہ مشکل تمام مراد آباد کی سرائے میں پہنچے اور ایک کمبل میں دسمبر کے مہینے کی رات گزاری۔ شدید سردی، بڑھاپا اور کمزوری کے باعث بیمار پڑ گئے اور علالت کا یہ سلسلہ وفات تک چلتا ہی رہا۔ اس پوری صورت حال کا ذکر مرزا نے نواب کلب علی خاں، کے نام بعد میں لکھے ایک خط میں تفصیل سے کیا ہے جو کسی مزید وضاحت کا محتاج نہیں، اس خط کا حوالہ اس موقع پر دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔

> بعد تسلیم معروض ہے۔ مراد آباد پہنچا۔ بعد پالکی کے اتر آنے کے پُل کا ٹوٹ جانا، اسباب یہاں تک کہ رختِ خواب کا مع آدمیوں کے اس زمہریر کے میدان میں رہنا، بغیر جاڑے کے، کچھ نہ کھانا۔ خیر ان پر جو گذری وہ جانیں۔ میں مراد آباد کی سرا میں ایک چھوٹی سی حویلی میں ٹھہرا۔ بھوکا پیاسا، کمبل اوڑھ کر پڑ رہا۔ یہ شعر اپنا پڑھ پڑھ کر صبح کی۔
>
> گرم فریاد رکھا شکل نہالی نے مجھے
> تب اماں ہجر میں دی برد لیالی نے مجھے

صبح کو خستہ و رنجور اٹھا.... اٹھا کر سعید الدین خاں کے ہاں لے گئے۔ صاحب زادہ صاحب نے وہ تعظیم و تکریم کی کہ میری ارزش سے زیادہ تھی۔ پانچ دن مولوی محمد حسن خاں کے گھر رہا۔ بھائی نواب مصطفیٰ خاں بہادر (شیفتہ) وہیں مجھ سے آکر ملے۔ دوسرے دن وہ رہ گرائے دارالسرور رام پور ہوئے اور میں جادہ نوردِ ستم آباد دہلی ہوا۔ حضور کے اقبال کی تائید تھی، ورنہ میں اور جیتا دہلی پہنچتا ——

حقیقت بھی یہی تھی کہ رام پور سے واپسی کے سفر کے دوران جو بخار، سردی اور کمزوری کا پے در پے حملہ ہوا اس نے مرزا کو بالکل کھوکھلا کر کے رکھ دیا۔ چوں کہ وہ پہلے ہی سے سلسلۃ البول اور قبض کے ساتھ ساتھ قولنج کی شکایت میں مبتلا تھے، اس لیے قوت مدافعت پوری طرح ناکارہ ہو کر رہ گئی تھی اور آخری چند برسوں میں ایک ایک دن گزارنا مشکل ہو گیا تھا۔ قویٰ پوری طرح مضمحل ہو چکے تھے اور عناصر میں اعتدال ختم ہو گیا تھا۔ ان کی صحت کا حال کسی قدر ان کے اس خط کے اقتباس سے بھی معلوم ہوتا ہے جو انھوں نے ۱۸۶۶ء میں مولوی حبیب اللہ خاں ذکا کو لکھا تھا۔

میرے محب، میرے محبوب تم کو میری خبر بھی ہے۔ آگے ناتواں تھا اب نیم جاں ہوں۔ آگے بہرا تھا، اب اندھا ہوا چاہتا ہوں۔ رام پور کے سفر کا رہ آورد ہے، رعشہ اور ضعف بصر۔ جہاں چار سطریں لکھیں، انگلیاں ٹیڑھی ہو گئیں۔ حروف سوجھنے سے رہ گئے۔ اکہتر برس جیا، بہت جیا۔ زندگی برسوں کی نہیں، مہینوں اور دنوں کی ہے۔

مرزا آخری چند برسوں میں تقریباً بالکل بہرے ہو گئے تھے۔ جی چاہتا تو بعض خطوں کے جواب لکھ دیتے۔ رات دن بستر پر لیٹے رہا کرتے تھے۔ چوں کہ ہاتھ پیر میں رعشہ بھی شروع ہو گیا تھا اس لیے شعروں پر اصلاح دینے سے بھی معذرت چاہ لیتے تھے۔ موت سے چند روز پہلے سے متواتر غشی کی کیفیت، بلکہ دورے پڑنے لگے۔ اکثر اپنا یہ مصرع ان کی زبان پر رہنے لگا۔

ع اے مرگ ناگہاں تجھے کیا انتظار ہے

انتقال سے ایک دن پہلے بے ہوشی کی کیفیت طاری ہوئی تو دیر تک ہوش نہیں آیا۔ حکما آئے تو بتایا کہ دماغ پر فالج گرا ہے۔ علاج کی تمام کوششیں بے سود ثابت ہوئیں۔ بالآخر ۱۵ر فروری ۱۸۶۹ء کو انھوں نے داعیِ اجل کو لبیک کہا۔ (اِنَّا لِلّٰہِ وَ اِنَّا اِلَیہِ رَاجِعُونَ) جنازے کی نماز دلّی دروازے کے باہر ہوئی اور بستی حضرت نظام الدین میں انھیں سپردِ خاک کیا گیا۔

مرزا غالب کی تصانیف:

فارسی کتب:

کلیات نثر فارسی۔ اس کلیات میں تین نثری کتب شامل ہیں۔

۱۔ پنج آہنگ، ۲۔ مہر نیم روز اور ۳۔ دستنبو، ۴۔ قاطع برہان، ۵۔ درفشِ کاویانی، ۶۔ کلیات نظم فارسی، ۷۔ سبد چیں، ۸۔ سبد باغِ دودر، ۹۔ دعائے صباح (مثنوی)

اردو تصانیف:

۱۔ دیوانِ اردو، ۲۔ عود ہندی، ۳۔ اردوئے معلّٰی، ۴۔ مکاتیب غالب، ۵۔ نادراتِ غالب، ۶۔ نکات غالب و رقعات غالب، ۷۔ قادر نامہ، ۸۔ انتخاب غالب۔

●

اندازِ گفتگو کیا ہے

مرزا غالب کی شاعری کی تعبیر اور قدر و قیمت کے تعین کی خاطر جن تنقیدی معیاروں کو روبہ عمل لایا گیا ہے ان میں غالب کے بالواسطہ طرزِ تخاطب کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہیئتی تنقید کے وہ پیمانے جو شاعری کی استعاراتی اور علامتی معنویت، کفایت لفظی اور معنوی امکانات کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں وہ غالب فہمی کے عمل کو زیادہ راس آئے۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی استعارہ سازی کو ان کی معنی آفرینی کے سرچشمے کے طور پر دیکھنے کا رجحان عام رہا ہے۔ مگر اس تنقیدی طریق کار نے غالب کے شعری لہجے، اسلوب، اور انداز بیان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بہت کم دیا۔ اس ضمن میں زبانی روایت یا Oral tradition کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی شاعری کے لوازم سے بھی صرف نظر کیا گیا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر تک کی اردو شاعری کو اگر اس سیاق و سباق میں دیکھا جاتا تو شعری لہجہ کے تشکیلی عناصر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں سامنے آ سکتی تھیں۔ زبانی روایت سے وابستہ شاعری میں سننے سنانے کے عمل، الفاظ کو رموزِ اوقاف کی رعایت سے ادا کرنے، صرف و نحو کی مناسبت سے حروف اور الفاظ پر زور دینے اور زبان کو لہجے اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس نوع کی نزاکتوں کو نشان زد کرنے کی خاطر اگر کسی ایک اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے 'شعری لہجہ' کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے غالب کی تفہیم کا ایک تنقیدی طریق کار ان کے شعری لہجے کی دریافت کو بھی بنایا جانا چاہیے۔

شاعری میں محاورہ اور روزمرہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرز ادا کے ذریعہ نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری۔ اوّل الذکر معاملے میں غالب کے متعدد معاصرین اور متقدمین کو امتیاز حاصل تھا مگر غالب نے اپنے لیے دوسرا راستہ منتخب کیا تھا جس میں لفظی اور معنوی رعایت اور محاورہ اور روزمرہ تک کا استعمال غیر روایتی اور انفرادی نوعیت اختیار کر لیتا ہے۔ غالب کے دو شعر ہیں جن میں مرنے اور موت کو روزمرہ کے اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے اور محاورے کے اعتبار سے بھی، مگر یہ استعمال روایتی اس لیے نہیں بن پاتا کہ ایک لفظ کے دو ہرے معنوں کے لیے استعمال نے 'قول محال' کی صورت پیدا کر دی ہے اور روزمرہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

.....

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلے شعر میں 'اُسی کو دیکھ کے جیتے ہیں'، روزمرہ کے طور پر اور جس کافر پہ دم نکلے، محاورے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس تضاد سے جینے اور مرنے میں فرق نہ ہونے کے مفہوم کی توثیق کی گئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کا پہلا حصہ محاورے پر اور دوسرا حصہ روزمرہ پر مبنی ہے، اور توثیق ہوتی ہے ایک تیسری بات کی کہ ''موت آتی

ہے پر نہیں آتی'' اس مثال سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کے متن میں استعارہ اور تمثیل کے علاوہ بھی بعض ایسے شعری طریق کار کا استعمال کیا گیا ہے جن کے باعث کبھی معنی کی نئی جہات نمایاں ہوتی ہیں، کبھی سامنے کے معنی التواء میں جا پڑتے ہیں اور کبھی ایک ایک شعر میں لہجہ اور صوت کی کئی کئی اکائیاں اپنی الگ ادائیگی کا مطالبہ کرتی ہیں۔

غالب کے شعری لہجے کے تعین میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف وصوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ غالب کا متن اپنی معنوی دبازت کی عقدہ کشائی کے لیے استعاراتی اور علامتی طرز تنقید سے زیادہ ہم آہنگ ہے، لیکن غالب کے شاعرانہ لہجے نے بھی معنی آفرینی کے عمل میں کم حصہ نہیں لیا ہے۔ غالب تنقید میں لہجے کی شناخت کی طرف ہر چند کہ کوئی منظم اور مربوط کوشش سامنے نہیں آئی، تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ اس اہم طریق کار کی طرف کسی نقاد نے توجہ ہی نہ دلائی ہو۔ غالب کے کلام کے پہلے نقاد الطاف حسین حالی نے یادگار غالب میں 'پہلودار بیان' اور 'اندازِ بیان' کا ذکر بار بار کیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح اسی زاویۂ نظر کے ساتھ کی ہے۔ حالی کے اس زاویۂ نظر کی بہترین مثال اس وقت سامنے آتی ہے جب وہ

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ 'لبِ ساقی پہ صلا' کی تکرار سے کتنے اور کیسے پہلو پیدا ہو سکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''مئے مردافگن عشق کا ساقی یعنی معشوق، بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شراب عشق کا

کوئی خریدار نہیں رہا۔ اس لیے اُس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے، مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں، اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع، یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں، اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے، ''کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق''؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مردافگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے؛ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا انداز اور ہے۔ جب اس طرح مصرعِ مذکور کی تکرار کرو گے، فوراً یہ معنی ذہن نشیں ہو جائیں گے ------''

حالی کی اس تشریح میں بلانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے یا چپکے چپکے کہنے کے انداز کی نشان دہی صاف موجود ہے، اور یہ وضاحت بھی کہ ''اس میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت دخل ہے''۔ اس شعر میں ان لہجوں کے ماسوا چیلنج کی کیفیت اوپری سطح پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہ غالب کا ایک ایسا مخصوص طریق کار ہے جس کا استعمال ان کے متعدد اشعار میں کہیں مکرر یا تکرار کے لفظ سے اور کہیں اس لفظ کے استعمال کے بغیر بھی ملتا ہے۔

سر اڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

مرتا ہوں اُس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاّد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

پہلے شعر میں 'مکرر' کے لفظ نے 'سر کی قسم' کے لفظ کو مثبت اور منفی دونوں معنوں کا حامل بنا دیا ہے اور آخری شعر میں 'ہاں اور' کے لفظ نے مسلسل تکرار کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہ محض اتفاق ہے کہ بعد کے نقادوں نے غالب کی شاعری کے ضمن میں لہجے کی پہچان کا سلسلہ آگے نہیں بڑھایا۔ البتہ ماضیِ قریب میں جدید زندگی کے تقاضے اور بیسویں صدی کے سوالیہ مزاج کے پیشِ نظر غالب کی معنویت کے اس تناظر کو کسی قدر اہمیت دی گئی ہے، مگر اس اندازِ نقد کا انحصار شعری لہجے کے مختلف پہلوؤں کی نشان دہی پر کم، اور سماجی یا ثقافتی حوالے کے طور پر زیادہ رہا۔ اور اس طرح بات وہیں پہنچی کہ حالی کی لہجہ شناسی کے باوجود غالب کے شعری لہجے کی شناخت کو کسی مربوط اور منظم تنقیدی طریقِ کار کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جب کہ اس انداز مطالعہ کی اہمیت اُس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ 'لہجہ' پر مبنی اشعار کی تعداد غالب کے متداول دیوان میں بیش از بیش ہے۔ اس کے مقابلے میں 'نسخۂ حمیدیہ' میں یا بہ حیثیت مجموعی غالب کی شاعری کے اس حصّے میں جس کو خود غالب نے انتخاب کے وقت دو ثلث کے قریب نکال دیا تھا، بہ مشکل گنتی کے دو چار شعر ایسے ملتے ہیں جن کے معنی 'لہجے' سے متعیّن ہوتے ہوں، اس لیے حالی کا یہ اندازہ غلط نہیں معلوم ہوتا:

> ''چوں کہ مرزا کی طبیعت فطرتاً نہایت سلیم واقع ہوئی تھی، اس لیے نکتہ چینوں کی تعریضوں سے ان کو بہت تنبّہ ہوتا تھا۔ آہستہ آہستہ ان کی طبیعت راہ پر آتی جاتی تھی۔ اس کے سوا جب مولوی فضل حق سے مرزا کی راہ و رسم بہت بڑھ گئی، اور مرزا ان کو خالص و مخلص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انھوں نے اس قسم کے اشعار پر بہت روک ٹوک شروع کی، یہاں تک کہ ان ہی کی تحریک سے انہوں نے اپنے اردو کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا، دو ثلث

کے قریب نکال ڈالا، اور اس کے بعد اس روش پر چلنا چھوڑ دیا''——

اس بیان سے غالب کے انتخاب یا متداول دیوان میں شامل شاعری کو غالب کا نمائندہ ترین کلام قرار دینے پر حالی کا اصرار ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے اس بات کو تسلیم کر لینے میں کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ خود غالب کے نزدیک بھی اپنے مخصوص لہجے یا طرز ادا کی نمائندگی کرنے والے کلام کو کیا اہمیت حاصل تھی؟—— چنانچہ غالب کی تفہیم میں لہجے کی کارفرمائی اور لہجے کی تشکیل میں معاون عناصر کی نشان دہی کی طرف توجہ مبذول کر کے غالب فہمی کے دائرۂ کار کو مزید وسعت دی جاسکتی ہے۔

غالب کے یہاں استفہامیہ اور استعجابیہ لہجے کی کثرت کا ذکر پہلے آچکا ہے۔ ان کی متعدد غزلیں ایسی ہیں جن میں زمین کا استعمال اور ردیف کا انتخاب پوری پوری غزل کو سوالیہ اور استفہامیہ اشعار کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔ وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعے یا کبھی مناسباتِ لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں، اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ استعمال کر کے متناسب یا متضاد صورتِ حال کو اُبھارتے ہیں۔ لہجے کا یہ تنوع ان کی شاعری میں بلند آہنگی کے ساتھ ساتھ کبھی ان کے اندازِ بیان میں ٹھہراؤ، کبھی سرگوشی، کبھی مخرونی، کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا کر دیتا ہے۔ اس پر مستزاد یہ کہ اندازِ بیان کی اس کثرت یا کثیر الاصواتی کے باوجود ان کا لہجہ کبھی انفعالیت زدہ نہیں ہو پاتا۔

غالب کی شاعری میں لہجے کے تنوع کو بعض نقادوں نے ان کے انشائیہ بیان کے دائرۂ کار میں سمیٹنے کی کوشش کی ہے، اور انشائیہ بیان کو ایک ایسے مطلق بیان

سے تعبیر کیا ہے جو جھوٹ اور سچ کے احتمال سے ماورا ہو۔ ممکن ہے کہ علمائے بلاغت نے انشائیہ بیان کو خبریہ بیان پر اسی باعث مقدم قرار دیا ہو کہ اس کا اطلاق دور رس ہو اور اس کی باعث تعمیم کا ایک بڑا دائرہ بنتا ہو، تاہم اس کے علاوہ بھی غالب نے اپنے لہجے میں بعض ایسے پہلو نکالے ہیں جن کی وجہ سے معنی آفرینی کی نت نئی راہیں نکلتی ہیں۔ جن میں سے بعض کی طرف گذشتہ سطور میں توجہ دلائی گئی ہے۔ ابھی اس بات کا ذکر بھی آچکا ہے کہ غالب بعض لفظوں کی جگہ تبدیل کر کے یا بعض الفاظ میں حروف کی تخفیف یا سابقہ اور لاحقہ کا اضافہ کر کے مفہوم کے نئے امکانات پیدا کر دیتے ہیں۔ خورشید کی جگہ 'خور' اور نگاہ کی جگہ 'نگہ' کے الفاظ دوسرے شاعروں کے یہاں بھی ملتے ہیں مگر دوسروں کے یہاں بات مترادف لفظ کے استعمال سے آگے نہیں جاتی۔ جب کہ غالب کے کلام میں اس طرح کی لفظی تحریف یا تقلیب مفہوم یا مدلول کی تحریف یا تقلیب کا اشاریہ ہوتی ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مدلول یا شئے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شارحینِ غالب نے اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش کا ذکر کیا ہے مگر اس بات کا تجزیہ بالعموم نہیں کیا گیا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بعض مثالوں کے ذریعے الفاظ کی کارکردگی کو زیادہ واضح طور پر بیان کیا جا سکتا ہے۔ غالب کا ایک شعر ہے:

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار و در، در و دیوار

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں دیوار کی جگہ 'در' اور 'در' کی جگہ 'دیوار' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے، مگر لفظ کی جگہ تبدیل کر کے شئے یا مدلول کی جگہ کی تبدیلی کا جو انداز اختیار

Aurang Zeb Qasmi
subject specialist
GHSS Qasmi Mardan.

sklibrary.WordPress.com

کیا گیا ہے وہ بلاشرکت غیرے غالب کا وہ بیانیہ طریق کار ہے جو معنی آفرینی کے بالکل اچھوتے انداز کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے کہ:

منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید
ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں بہ ظاہر امید اور ناامیدی کی صنعتِ تضاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر تضاد کی صنعت یہاں محض ایک فنی تدبیر نہیں۔ شعر کی پوری منطق 'امید' کے لفظ پر قائم ہے۔ پہلے مصرعے میں مرنے کی امید پر جینے کا انحصار ملتا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی امید یا جینے کے انحصار کو ناامیدی کے انسانی رویّے پر مبنی دکھلایا گیا ہے۔ استعارے یا تمثیل کے استعمال کے بغیر ایک مثبت رویّے سے منفی رویّے کا مفہومِ مخالف پیدا کر لینا غالب سے ہی مختص ہے ——

غالب نے اپنے دو شعروں میں نگاہ، نگہ اور مژگاں کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے۔

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں

.....

پہلے شعر میں توجہ اور تغافل کے لیے نگاہ اور نگہ میں ایک حرف کی کمی اور زیادتی پیدا کر کے پوری کھلی ہوئی آنکھ اور ادھ کھلی آنکھ کا تاثر پیدا کیا گیا ہے، اور لفظ کو معنی کا یا دال کو مدلول کا ایسا متبادل بنایا گیا ہے کہ توجہ، عدم توجہ، معمولی توجہ اور تغافل کا نازک اور باریک فرق معنوی سطح کے ساتھ لفظی سطح پر بھی قائم ہو گیا ہے —— جب کہ

دوسرے شعر میں نگاہوں کی دوررسی اور مژگاں کی کوتاہ رسی کو دل کے پار ہونے اور کوتاہیِ قسمت، کی مناسبت سے مژگاں کی کوتاہ قامتی کو نمایاں کیا گیا ہے ——

اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے:

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

اس شعر کے بارے میں شارحینِ غالب نے بالعموم حالی کی وضاحت پر انحصار کیا ہے۔ مگر یہ نہیں بتایا کہ دور اور قریب کے دو مفہوم کیوں کر محض ایک لفظ کی تحریف کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔ اس شعر کا بنیادی لفظ 'باد' ہے اور اس سے بادہ نوشی اور باد پیمائی کی تراکیب بنائی گئی ہیں۔ باد کی مناسبت سے باد پیمائی اور بادہ کی مناسبت سے بادہ نوشی کے الفاظ نہ صرف یہ کہ اسم کو فعلیت سے ہم آہنگ کرنے کا ذریعہ ہیں بلکہ ایک ترکیب میں لغوی اور دوسری میں محاوراتی معنی کی گنجائش اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ کبھی بادہ نوشی مبتدا معلوم ہوتی ہے اور باد پیمائی اس کی خبر اور کبھی باد پیمائی مبتدا اور بادہ نوشی خبر بن جاتی ہے۔ مزید یہ کہ باد پیمائی کو ہوا خوری کے معنی میں سمجھا جائے تو اس سے سامنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں اور 'کارِ فضول' کے معنی میں اس کی تشریح کی جائے تو شراب نوشی ایک لایعنی فعل بن جاتی ہے --- روزمرہ اور محاورے کا ایسا تخلیقی استعمال جو معنوی حد بندی کی نفی کرتا ہے اس کا۔ ارو مدار غالب کے شعری لہجے کے لفظی طریقِ کار کے علاوہ کسی اور صنعت پر نہیں۔ غالب کا ایک شعر ہے:

تیرے سرو قامت سے اک قدِ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس پورے شعر کا انحصار قد و قامت کی لفظی ترکیب پر ہے۔ دونوں لفظ ہم معنی ہونے کے سبب مترادف کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ غالب نے قامت میں ایک حرف

کا اضافہ کر کے قیامت کا لفظ بنایا اور قد کی رعایت سے قدِ آدم کی ترکیب اس طرح بنائی کہ سرو قامت اور قدِ آدم میں مناسبت ہونے کے باوجود فرق باقی رہے، اور اس طرح محبوب کے قامت کو قیامت کا مشابہ بتاتے ہوئے اِک قدِ آدم کا استثنا کیا اور قیامت کے فتنے کی شدت کچھ اس طرح کم کردی گویا قیامت کے فتنے میں محبوب کا قامت شامل بھی ہے اور الگ بھی۔ پھر یہ کہ عام قدِ آدم اور سرو قامت محبوب کی رعایت کے باعث دونوں کا فرق بھی قائم رکھا گیا ہے۔ یہ لسانی ہنرمندی قد اور قامت کو بنیادی الفاظ کی طرح استعمال کرنے کے سبب ہی ممکن ہوسکی ہے۔ جس کی بنیاد لفظ کی تحریف ہے۔ اسی طرح غالب کے ایک اور شعر میں 'ملنے' اور 'کھانے' کے مصدر سے شعری لہجے کی نوعیت متعین کی گئی ہے۔ شعر ہے:

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی نہ سکوں

اس شعر کا لہجہ بنیادی طور پر 'کھانے' کے فعل پر قائم ہے۔ قسم بھی کھائی جاتی ہے اور زہر بھی کھایا جاتا ہے۔ لیکن قسم کے لیے کھانے کا لفظ محاورتاً استعمال ہوتا ہے اور زہر کا کھانا، لسانی روزمرہ کہلاتا ہے۔ یہاں محاورے اور روزمرہ کو ایک دوسرے میں خلط ملط کر کے دو پہلو پیدا کیے گئے ہیں، ایک کھانے کا پہلو جو ملنے کی قسم کے لفظ سے محاورتاً وابستہ ہے، اور دوسرا وہ کھانا جو زہر کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح دونوں مصرعوں میں کھانے کے فعل کے ساتھ ملنے کا عمل بھی زہر کے ملنے اور محبوب کے ملنے سے مربوط ہے۔ اس طرح ملنے اور کھانے کے الفاظ کی نحوی منطق پورے شعر کے لہجے کا تعین بھی کرتی ہے اور مفہوم کے ایک سے زیادہ پہلو بھی نمایاں کرتی ہے۔

غالب کے کلام میں روزمرہ، محاورہ، استعارہ اور تمثیل کا جو استعمال ملتا ہے وہ عموماً کسی معروض کی نمائندگی کے بجائے اپنے آپ میں الفاظ کو معروض کی حیثیت

سے برتنے پر قائم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ بجائے خود انسانی تجربے یا تصوّرِ کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ مناسبت یا تضاد جس کو لفظوں کی سطح پر روا رکھا گیا ہے، وہ کائنات کے متناسب یا متضاد نظام کو نئے سرے سے مرتّب کرتا ہے۔ متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تصادم سے قولِ محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا سلسلہ عام انسانی تجربات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصوّرِ کائنات تک جاتا ہے۔ وہ تصوف کے گہرے مسائل کی محض ترجمانی کرنے کے بجائے لفظوں کی مدد سے اس تصوّرِ کائنات کی تشکیل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے۔

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پہلے مصرعے میں غیب کے غیب سے شہود کے معنی کا استخراج کیا گیا ہے اور دوسرے میں ایک خواب کو سونے کے معنی میں اور دوسرے خواب کو خواب دیکھنے کے معنی میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ خواب میں جاگنا بھی خواب دیکھنے کی ہی ایک شکل بن کر سامنے آیا ہے۔ اس طریقِ کار سے اندازہ ہوتا ہے کہ توافق میں تضاد کیسے اُبھارا گیا ہے اور ظاہری تجربے کی گہرائی میں باطنی ادراک کے امکانات کیسے ترتیب دیے گئے ہیں۔

کیا بنے بات

غالب کے یہاں الفاظ میں تحریف یا ایک لفظ کو فعل بنا کر کئی طرح کے اسماء اور صفات کے لیے اس فعل کا اطلاق کثرت سے ملتا ہے۔ ان کا ایک مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے، غم دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس غزل میں 'نہ بنے' کی ردیف سے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ خود اس شعر میں چار جگہ 'بنے' کا لفظ استعمال ہوا ہے مگر شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصّوں میں تقسیم کرتا ہے کہ، نکتہ چیں ہے ـــــ غم دل ـــــ اس کو سنائے نہ بنے، اور، کیا بنے بات جہاں ـــــ بات بنائے نہ بنے ـــــ جیسے پانچ چھوٹے چھوٹے فقرے بن جاتے ہیں اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالمے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو الگ الگ آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے، اس کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس شعر میں بنے اور نہ بنے کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر شعری لہجے کی تشکیل کی ہے۔

غالب کے لہجے میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے۔ متذکرہ بالا غزل کے زیادہ تر اشعار میں ڈرامائیت اور خود کلامی، دونوں مخلوط ہو کر مختلف آوازوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اختصار کی خاطر صرف ایک شعر سے مثال دی جا سکتی ہے:

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دونوں مصرعوں کے پہلے حصّے سوالیہ ہیں اور ان سوالوں میں تخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے۔ جب کہ دوسرے حصّے میں جواب دیئے گئے ہیں اور سوال کے ساتھ جواب میں بھی خود کلامی کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ تخاطب کی ضمیر کے استعمال کے باوجود خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم کیا جا سکتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں 'کیوں' کے لفظ سے سوال کرنے کا تاثر ملتا ہے مگر 'کیوں' دونوں جگہ مخفی ہے۔ یعنی موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں؟ اور تم کو کیوں چاہوں؟ ایک

سوال محض استفہام اور دوسرا استفہام انکاری ہے۔ مگر نتیجہ دونوں جگہ منفی جواب کی صورت میں نکلتا ہے۔ اگر ان مصرعوں کی ادائیگی میں آوازوں کے اتار چڑھاؤ کا خیال نہ رکھا جائے تو بسا اوقات مفہوم کے خبط ہونے کا اندیشہ بھی لاحق ہے۔

غالب کے ڈرامائی لہجے میں عاشق اور محبوب کا مکالمہ، محبوب کے حال پر تبصرہ اور خود کلامی کے انداز میں معروضی طریقے سے تاثرات پیش کرنے کی کیفیت، سب کچھ شامل ہے۔ نمونے کے طور پر ان چند اشعار سے آوازوں کی تفریق اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ترے وعدے پر جئے ہم/ تو یہ جان/ جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے/ اگر اعتبار ہوتا

.....

ہر ایک بات پہ/ کہتے ہو تم/ کہ تو کیا ہے؟
تمھیں کہو/ کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے ؟

.....

زہے کرشمہ/ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی/ انھیں سب خبر ہے/ کیا کہیے

.....

لیتا ہوں مکتبِ غم دل میں سبق ہنوز
لیکن یہی کہ رفت، گیا/ اور بود، تھا

.....

کہتے ہو/ نہ دیں گے ہم/ دل اگر پڑا پایا
دل کہاں؟ / کہ گم کیجیے/ ہم نے مدعا پایا

.....

دیا ہے دل اگر اس کو/ بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب تو ہو/نامہ بر ہے/ کیا کہیے

.....

ان شعروں میں لہجہ کا رول زبان کے رول سے کسی طرح کم نہیں۔ لہجے کے فرق سے ہی قائل اور قول کی نوعیت متعین ہوتی ہے، اور صحیح قرأت کے بغیر عام فہم الفاظ تک کے معنی مبہم بنے رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اپنے ایک مضمون میں شاعری میں لہجے اور ادائیگی کا ذکر کرتے ہوئے زیادہ تر اشعار غالب کی شاعری سے پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''غزل کے اشعار میں الفاظ کے معنی بعض اوقات مصرع یا شعر کے آہنگ سے متعین ہوتے ہیں۔ بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجہ کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے، مثلاً

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

.....

گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

.....

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے یا حیرانی کا یا تأسف کا یا تمسخر کا۔

''اسی طرح دوسرے شعر میں غصّے کا اظہار ہے یا حسرت کا۔
تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ۔ ظاہر ہے کہ کوئی قطعی
فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیوں کہ ان اشعار کے لب و لہجہ میں بیک
وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں ——''

(اہمال کی منطق)

لیکن اگر ان اشعار کے لہجے کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں خوف، حیرانی، تاسّف یا تمسخر کے پہلوؤں کی موجودگی تو یقیناً ہے لیکن 'ویرانی سی ویرانی' کے ساتھ 'کوئی' یا 'کیسی' کی سوالیہ علامت نے پورے شعر میں بنیادی لہجہ استفہام کا پیدا کیا ہے۔ اس لیے باقی دوسرے لہجے بھی اسی سوال یا استفہام کے نتیجے میں نمایاں ہو سکے ہیں۔ پھر یہ کہ لہجے کے تنوع کے باعث ہی دشت اور گھر کے ماحول میں اشتراک یا اختلاف کے پہلو یکساں طور پر نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر آپ اسے مشترک ماحول کی نشان دہی تسلیم کریں تو گھر کی ویرانی اور دشت کی ویرانی یکساں نظر آئے گی اور اگر دونوں میں آپ کو اختلاف کے پہلو نظر آئیں تو شعر کا بنیادی لہجہ حیرانی کا لہجہ قرار پائے گا اور دشت کی ویرانی کے لیے تمسخر اور گھر کی ویرانی کے لیے اطمینان یا افتخار کا احساس نمایاں دکھائی دے گا——

غالب کے استفہامیہ لہجے کا ذکر پہلے بھی آ چکا ہے مگر محض اشارتاً۔ جب کبھی کسی شاعر کو اپنے زمانے کے سیاق و سباق میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شاعری کے اُن عناصر پر اصرار کیا جاتا ہے جن عناصر کو اپنے زمانے کے لیے کارآمد تصوّر کیا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہو سکتی ہے کہ بیسویں صدی کا مزاج چوں کہ تشکیک یا سوال قائم کرنے کا ہے۔ اس لیے یہ سمجھ لینا کہ غالب کی شاعری اپنے استفہامیہ یا تشکیکی لہجے کے باعث اس عہد سے زیادہ ہم آہنگ ہے، ممکن ہے کسی

حد تک درست ہو۔ مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر اٹھاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورت حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویّے پر قائم ہوتی ہے، تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالب کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں از کار رفتہ ثابت ہو جائیں گے۔ اسی لیے زمانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارفرمائی کو اگر انسان کے فطری تجسّس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالب کے استفہام میں انکاری عنصر نے ان کی شاعری کو محض تجسّس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کے رویّے کو بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ غالب نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلع کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اس مطلع میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریقِ کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف ''نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا'' کے الفاظ ہستی مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصوّرِ کائنات کے حیرت انگیز انداز تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور مفاہمت کے جو لہجے بنتے وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالب کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالب

حد تک درست ہو۔ مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر اٹھاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورت حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویّے پر قائم ہوتی ہے، تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالب کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں ازکار رفتہ ثابت ہو جائیں گے۔ اسی لیے زمانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارفرمائی کو اگر انسان کے فطری تجسّس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالب کے استفہام میں انکاری عنصر نے ان کی شاعری کو محض تجسّس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کے رویّے کو بھی واضح طور پر دیکھا جا سکتا ہے۔ غالب نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلع کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخی تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اس مطلع میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریقِ کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف ''نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا'' کے الفاظ ہستیِ مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصوّرِ کائنات کے حیرت انگیز اندازِ تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور مفاہمت کے جو لہجے بنتے وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالب کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالب

نے سوال یا استفہام کی علامت تک استعمال نہیں کی ہے۔ مگر انھوں نے متعدد غزلوں کی ساخت ہی ایسی متعین کی ہے کہ اس کی زمین اور ردیف وقوافی کا التزام پوری پوری غزل کو ہمہ جہت سوال اور استفسار بنا دیتا ہے۔ مثال کے طور پر سامنے کے چند مطلعوں کو ملاحظہ کیا جا سکتا ہے:

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

.....

دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

.....

دوست غم خواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا

.....

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

.....

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمہیں کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

.....

ابن مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

.....

ان اشعار میں کیا ہے، کیا، کیوں، کوئی، کیا کہیے جیسی استفہامیہ علامتیں ردیف میں موجود ہیں اور ان علامتوں سے ہی پوری پوری غزل کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ ان علامتوں کے علاوہ غالب نے کثرت سے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں دعویٰ اور دلیل یا سوال اور جواب کا گمان گزرتا ہے۔ مگر اکثر ان کی دلیل یا ان کا جواب بھی سوال کی توسیع بن کر قطعیت کے بجائے مفہوم کو سیال یا عمومی صورت حال کا نمونہ بنا دیتا ہے۔

سب کہاں؟ کچھ لالۂ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

.....

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

.....

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا دشتِ بے دروازہ تھا

.....

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے سن کر دم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

.....

زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی انھیں سب خبر ہے کیا کہیے

.....

پہلے شعر میں ''خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں'' کی مبتدا کی بنیاد پر ''کچھ لالۂ وگل میں نمایاں ہوگئیں'' کی خبر اس طرح پہلے مصرعے میں تحیر کے لہجے کے ساتھ واضح کردی گئی ہے کہ بہ ظاہر دعویٰ اور دلیل کے سبب شعر تمثیلی اندازِ بیان کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غور کرنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ شعر کا پہلا ہی لفظ 'سب کہاں' تمثیل سے کہیں زیادہ استثنا کے ساتھ ساتھ استعجاب اور حیرت کا ایسا لہجہ تشکیل دیتا ہے جو دوسرے مصرعے میں ''کیا صورتیں ہوں گی؟'' کے تحیر آمیز لہجے سے مل کر صوتی اور 'اسلوبیاتی کل' کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں استفہام انکاری، تیسرے میں تضاد اور طنز کی کیفیت، چوتھے شعر میں استفہامیہ خود کلامی اور پانچویں شعر میں تحیر کے ساتھ ساتھ تشکیک کے لہجوں نے غالب کے ان اشعار کو مفہوم کی قطعیت کے ساتھ لہجے کی قطعیت سے بھی آزاد رکھا ہے۔

غالب نے اپنی غزلوں میں تقابل اور موازنے کا انداز بھی جگہ جگہ اختیار کیا ہے۔ وہ تضاد کو محض تضاد کے طور پر ابھارنے کے بجائے، موازناتی یا تقابلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں اور دو طرح کے معروض یا تجربے میں بوالعجبی کی صورت حال نمایاں کرتے ہیں۔

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیر خرام
گریے سے یاں پنبۂ بالش کف سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال
یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو
یاں رواں مژگانِ چشم تر سے خونِ ناب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا
یاں زمیں سے آسمان تک سوختن کا باب تھا

.....

اسی طرح ایک دوسری غزل کے دو شعروں میں علامتِ تقابل کے بغیر تقابلی صورت حال نمایاں کی گئی ہے۔

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعف دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلف عنبر بارِ دوست
چپکے چپکے مجھ کو روتا دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

ویسے تو تقابل اور موازنے کی صورت حال غالب کے اَن گنت شعروں میں ملتی ہے۔ لیکن مذکورہ بالا پہلی غزل میں معروض کی مشابہت کی بنیاد پر متکلم اور محبوب کی دو متضاد کیفیات نمایاں کی گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ گویا پوری غزل معروضی تلازمۂ خیال کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کے ہر شعر کا ایک مصرع دوسرے مصرعے کی مناسبت سے کوئی نہ کوئی منظر سامنے لاتا ہے۔ لیکن مماثل ہونے کے باوجود ایک کے طربیہ انداز کو دوسرے کے المیہ کی شدت نے حد درجہ عبرت خیز بنا دیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہر شعر میں تضاد، تطابق، تشبیہ اور تناسب لفظی و معنوی نے شاعر کے تقابلی لہجے کو کچھ اور مستحکم کر دیا ہے۔ موازنے کا یہ انداز دوسری غزل کے اشعار میں بھی ہے لیکن تلازمۂ خیال کا استعمال اس میں نہ ہونے کے برابر ہے، تاہم اس کا لہجہ بھی تقابل کی بنیاد پر قائم ہے۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کی شاعری میں لہجہ اور اندازِ گفتگو نے نحوی اور معنوی سطحوں پر کن جہات کا اضافہ کیا ہے اور یہ توقع بھی کی جا سکتی ہے کہ شعری لہجے کے نقطۂ نظر سے غالب کی قدر و قیمت کا تعین اگر آئندہ بھی کیا جاتا رہے تو ان کی لسانیاتی اور صوتی کارفرمائیوں کا سحر اور بھی نمایاں ہو سکتا ہے:۔

●

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا

مرزا غالب کی شاعری، اردو کے پورے شعری سرمایے کے درمیان اس اعتبار سے خاصی ممتاز اور منفرد نظر آتی ہے کہ غالب کے یہاں موضوعات، مسائل اور واقعات اپنی موضوعاتی اور واقعاتی سطح سے اکثر بلندی اور تصوراتی ارتفاع حاصل کر لیتے ہیں۔ اس رویے میں موضوعات کی پیش کش کے بجائے پیش کش کے طریق کار کو بنیادی اہمیت حاصل ہے، اسی طریق کار میں غالب کے یہاں پائے جانے والے انشائیہ اور استفہامیہ لہجے کا جواز بھی موجود ہے اور اس فنی کاریگری کے باعث وہ عمومی موضوعات کی سطحیت کے بھی شکار نہیں ہوتے اور واقعاتی اکہرے پن تک کو اسلوب کی تہہ داری میں تبدیل کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتے ہیں۔ اگر اس بات کو غالب کے ایک شعر کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کی شعر سازی کے اس حاوی رجحان کو زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جا سکتا ہے۔ ان کا ایک شعر ہے:

جوشِ جنوں میں کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

یہاں صحرا کا نظروں سے مخفی ہو جانا ہو، یا صحرا کا بے حیثیت ہو جانا ہو، یا پھر صحرا کا حد درجہ سمٹ کر ایک مشت خاک کے جوہر میں منقلب ہو جانا، یا اسی نوع کے دوسرے امکانی مفاہیم کی گنجائش ہو، سارے احتمالات استعاراتی تہہ داری اور لسانی قلب ماہیت کے سبب پیدا ہوئے ہیں۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ غالب کے شعری بیانات میں اشیاء کی تقلیب کا رویہ بہت نمایاں ہے۔ اس انداز اظہار کو غالب کی شعری زبان کی اس تخصیص سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ یہ زبان اپنے مانوں

اور مروج مدلول سے اکثر متصادم اور دلالتوں کے قدرے مختلف نظام کی تشکیل کی طرف مائل رہتی ہے۔

غالب کی شاعری میں عاشق کے کردار یا تصورِ عشق سے متعلق موضوعات و مسائل کو سمجھنے کے لیے اس تمہید کی ضرورت اس لیے محسوس کی گئی کہ غالب کے عشقیہ بیانات کو متعدد نکتہ رس ناقدین نے بجا طور پر تجریدیت سے ہم آہنگ بتانے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس کے اسباب تک رسائی حاصل کرنے کی طرف کم توجہ صرف کی گئی ہے۔ اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود ایسا بھی نہیں ہے کہ کلامِ غالب میں راست طور پر عشقیہ برتاؤ یا عشق کے مضامین کا بلاواسطہ بیان نہیں ملتا۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس قسم کے اشعار میں بھی اکثر مقامات پر عشقیہ موضوع کی مرکزیت غالب کے شعری طریق کار کی بدولت تبدیل ہوتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

شوق ہر رنگ رقیب سر و ساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

کیا، کس نے جگر داری کا دعویٰ
شکیبِ خاطرِ عاشق بھلا کیا

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائیِ خیال کہاں

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

ان اشعار میں بڑی آسانی سے عشق کے موضوع کی پیش کش کے مختلف پہلو اور مختلف انداز کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ مگر عشق کے موضوع کو وسیلہ بنا کر کہیں عاشق کی

بے سروسامانی زیرِ بحث ہے، کہیں صبر اور تمنا کی کش مکش، کہیں عاشق کی جگرداری، کہیں شاعر کی رعنائیِ خیال کے محرکات۔ کہیں زیست کا لطف دردِ لا دوا میں تبدیل ہوجاتا ہے، کہیں شگفتگیِ گل، عشقِ بلبل سے کسبِ فیض کرتی دکھائی دیتی ہے، کسی شعر میں غمِ عشق اور غمِ روزگار میں ایک کی مرکزیت پر اصرار ہے اور آخری شعر۔

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

میں غالب کی موضوعاتی پیش کش کی انفرادیت کی کلید موجود ہے، جس میں غمِ روزگار بہ ظاہر غمِ عشق کی محض تقلیل معلوم ہوتا ہے لیکن درحقیقت غمِ روزگار، غمِ عشق کی ساری صفات کی کشید کر کے ایک موہوم نقطے پر مرکوز ہوجاتا ہے۔ عشق سے متعلق اس نوع کے سارے بیانات اپنے اپنے موضوع کو تحلیل کرنے اور موضوعاتی اکہرے پن کو ہمہ جہتی کا بدل بنانے اور کسی نہ کسی بڑے سیاق وسباق میں تبدیل کرنے پر مبنی ہیں——
اگر اس نوع کے اشعار سے غالب کے یہاں عاشق کے کردار کا تعین کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ شاعر غالب اور عاشق غالب، دونوں ایک دوسرے سے الگ ہوجاتے ہیں اور عاشق غالب شعر کے متکلم سے الگ الگ خودمختار شعری کردار میں بدل جاتا ہے۔ غالب، اس کردار کو صحیح معنوں میں اپنا غیر یا اپنے سے غیر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ ان کے یہاں ہر ایک تارِ بستر، خار بستر کیسے بنتا ہے؟ اس کا راز محض ہجر کی اذیت میں پوشیدہ نہیں بلکہ اس کردار کی بے تابی اور تخلیقی سرشت کا لازمہ بھی ہے۔

کہوں کیا دل کی کیا حالت ہے ہجرِ یار میں غالب
کہ بے تابی سے ہر اک تار بستر خار بستر ہے

چوں کہ ان کے غیر واقعاتی ذہن کی بنیادی صفت تشکیک، اور لہجے کا غالب عنصر استفہامیہ یا استعجابیہ ہے، اس لیے ہر تعمیر میں مضمر خرابی کی صورت کا مشاہدہ کر لینا

اور مستحکم صورت حال اور اچھے بھلے معاملات کے اندر دیمک کی سرسراہٹ کو محسوس کر لینا، غالب کی شاعرانہ سوچ اور پیش کش کا لازمی حصہ بن جاتا ہے۔ یہی وہ استفہامیہ لہجہ ہے جو غالب کے کلام میں معنوی ارتکاز کو تحلیل کر دیتا ہے اور اسی لہجے کے باعث عشقیہ مضامین بھی تجسیم سے بلند ہو کر تجرید کی سطح کو چھوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ شاید ایسا اس لیے ہے کہ شاعرانہ عمل کی سرشت میں ہمیشہ سے تجریدیت اور ماورائیت لازمی طور پر شامل رہی ہے۔ اس لہجے کی نمائندگی اور شہادت کے لیے ان منتخب ترین اشعار سے بہتر مثالیں اور کیا ہو سکتی ہیں۔

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے؟ — خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق؟ — ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی؟ — مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر؟ — وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال — کہ گر نہ ہو تو کہاں جائیں، ہو تو کیوں کر ہو؟

شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز میں میر تقی میر کے یہاں ہر طرح کی عظمتوں کی نشان دہی کرنے کے باوجود بجا طور پر انشائیہ لہجے کے معاملے میں غالب کی بالادستی کا اس طرح اعتراف کیا ہے:

> ''میر، تمام واقعات کو واقعات کی سطح پر برتتے ہیں۔ واقعات کی کثرت اور جذباتی معنویت کی بنا پر میر کی دنیا غالب کی دنیا سے بہت مختلف نظر آتی ہے —— مگر غالب کے یہاں استفہام کی فراوانی میر سے زیادہ ہے۔ اس لیے ان کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ ہے۔''

غالب کے یہاں محولا بالا اشعار میں استفہامیہ اسلوب کے سبب جو رنگا رنگی ملتی ہے،

ان میں استفہام برائے استفہام نہیں ہے۔ اس لہجے کی بدولت ہی ممکن جوابات کا احتمال کبھی غالب کے کلام کو بوقلموں بناتا ہے، کبھی یہ استفہامیہ انداز خودکلامی کی صورت اختیار کرلیتا ہے، کبھی عشق کے تصوّر میں نئی جہات کا اضافہ کرتا ہے اور اکثر یہ انداز، خود عشق کے مزاج کے عین مطابق ان کے بیانات کو ایک سیّال کیفیت سے دوچار کر کے متنوع بنادیتا ہے۔ نامناسب نہ ہوگا، اگر اس حوالے سے اس بات کی بھی نشان دہی کردی جائے کہ غالب کی اس افتادِ طبع اور شعر سازی کے طریقے کی بھینٹ اگر کوئی چیز چڑھتی ہے تو وہ جذبے کی صداقت ہے، اور اسی سبب سے غالب کے عشقیہ اشعار میں جذبے کی صداقت کا فقدان بڑی آسانی سے محسوس کیا جاسکتا ہے۔

غالب کی شاعری میں مضمون، عشق کا ہو یا زندگی کی کسی اور حقیقت کا، معنی آفرینی کا عمل دوسرے شاعروں کی طرح بالعموم محض استعارہ سازی، تمثیل گری یا کسی اور فنی صنعت گری کا مرہونِ منّت نہیں ہوتا، ان کے کلام میں استفہام اور استعجاب کے لہجے اور زبان کی نحوی ساخت کی شکست وریخت سے بھی معنی کی فراوانی کو راہ ملتی ہے۔ اس بات کا اندازہ متذکرہ اشعار کے متنوع استفہامیہ لہجوں سے پیدا ہونے والی معنویت اور کثیر الاصواتی سے بہ آسانی لگایا جاسکتا ہے۔

کبھی عشق کے مضمون میں نت نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور کبھی عشق کے تجربے کی پیش کش میں کسی ایسے پہلو کو نمایاں کرنا کہ وہ کوئی نئے مضمون کا نعم البدل بن جائے، یہ غالب کے شعری طریق کار کا عام حصّہ ہے۔ یہاں محض نمونے کے طور پر بعض ایسے اشعار ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں جن میں معنی اور مضمون، ایک دوسرے کے متبادل بن جاتے ہیں۔

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

ہے سنگ پر برات معاش جنون عشق یعنی ہنوز منتِ طفلاں اٹھایئے
ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال خُلد کا اک در ہے میرے گور کے اندر کھلا
دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال ہوگیا گوشت کا ناخن سے جدا ہو جانا

ان اشعار میں عشق کے عملی تجربے کی صداقت نہ ہونے کے برابر ہے مگر عشق کے مضمون میں جس طرح معانی، تلازمات اور امیجری کی عجیب وغریب جہات نمایاں کردی گئی ہیں اس انداز میں کوئی اور شاعر ان کا شریک نہیں قرار دیا جاسکتا ہے۔ اوّل الذکر شعر میں کاویدن کے عمل کا رات کے سیاہ پہاڑ سے نبرد آزما ہونا، جوئے شیر کے حوالے سے پہاڑ کاٹنے اور وقت کاٹنے کے لفظی اور محاوراتی استعمال سے تناؤ کی کیفیت کو نمایاں کرنا اور اس عمل میں عاشق اور فرہاد کی شرکت کا اشتباہ اور کئی حواس کو ایک ساتھ متحرک اور بیدار کرنے والی محرک لفظیات نے ایک حیرت خیز معنوی سلسلہ در سلسلہ پیدا کردیا ہے۔ اس اندازِ اظہار سے اس بات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بسا اوقات فنی وسائل، محض وسائل نہ رہتے ہوئے غالب کے یہاں مقصد اور مرکز کیسے بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آخرالذکر شعر میں انگشت حنائی کے خیال کا دل سے مٹنا، کیوں کر گوشت کا ناخن سے جدا ہو جانے، کی تمثیل بن گیا ہے اور کس طرح اس تکلیف دہ تصوّر میں اذیت اور ارتکاز کی شدت کو اس کی آخری حدوں تک پہنچا دیا گیا ہے؟ اس کا سارا دار و مدار شعر کی اس متحرک جمالیات پر ہے جو شاعر کے عشقیہ جذبات سے زیادہ تصوّرِ عشق کی امیجری سے تعلق رکھتی ہے۔ علیٰ ھذا القیاس باقی اشعار میں بھی جس نوع کے مضامین کو بنیاد بنایا گیا ہے ان کو عشق سے زیادہ متعلقات عشق کا محض شاخسانہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ غالب کے شعری وسائل میں فنی صنعت گری اور رائج شعری تدابیر سے جس نوع کے انحرافات ملتے ہیں وہ ان کی انفرادیت کو مزید استحکام بخشتے ہیں۔ اکثر یہ انفرادیت ان کی غیر روایتی شعری تدبیروں سے بھی تعلق رکھتی ہے

اوران کے اسلوب اور لہجے سے بھی۔ محمد حسن عسکری نے میر اور غالب کے شعری لہجوں کونشان زد کرتے ہوئے دونوں کے فرق کو کچھ اس طرح واضح کیا ہے:

''غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے لیکن اس میں نرگسیت اورانانیت زیادہ ہے،اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔۔۔''

میر کی خود سپردگی کے وقار کا حال تو محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی جانیں، مگر جہاں تک غالب کے لہجے کے نرگسیت آمیز وقار کا سوال ہے تو اس وقار کی تشکیل میں یقینی طور پر ان کی انانیت اور خود اعتمادی ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مگر الگ سے شعری کردار کی تخلیق اور اس کردار کے معاملات کے بیان میں معروضی فاصلہ برقرار رکھنے کے عمل نے بھی غالب کے انداز اور لہجے کو کم استحکام نہیں بخشا ہے۔ غالب، جس طرح عمومی اور رسومیاتی بیانات تک کو اپنی افتادِ طبع کا تابع بنا لیتے ہیں اس کے باعث عاشق کا کردار اپنے کمزور لمحوں میں بھی اپنی پہچان ضرور کرا لیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خود سپردگی عاشق میر کا حاوی رویہ ضرور ہے مگر غالب بھی بعض مقامات پر عاشق کی سپردگی کو صوفیانہ فنا اور بقا کے مسئلے سے جا ملاتے ہیں۔

پرتو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

مگر اسے نہ بھولنا چاہیے کہ چوں کہ یہ خود سپردگی غالب کے مزاج کا حصہ نہیں اس لیے اس بہ ظاہر صوفیانہ نظر آنے والے رویے کا محرک بھی معنی آفرینی اور مضمون بندی کا داعیہ ہے۔ اس طرح پرتوِ خور سے شبنم کو فنا کی تعلیم کی بہجت انگیز تمثیل ان سے فنا اور بقا کا مضمون بندھوا لیتی ہے۔ کچھ اسی نوع کی تصوراتی خود سپردگی غالب کے بعض اور شعروں میں بھی ملتی ہے۔

درد کی دوا، دردِ لا دوا:

غالب کا ایک شعر جس کی سطح ان کی شاعری کے عام اسلوب کے برخلاف واقعاتی ہے۔ کچھ اس طرح ہے۔

سو بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

یہ سپردگی ان کے تصوراتی مزاج سے ہم آہنگ نہ ہونے کے سبب مصنوعی اور شعوری معلوم ہوتی ہے، مگر اس سے شاعر کے مزاج کی جس سیمابی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے وہ ان کی افتادِ طبع کا ناگزیر حصہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ عشق کے معاملات کے بیان میں انسانی فطرت کے تضادات کا مشاہدہ کرنا اس طرح کے مشاہدات کو انکشاف کی سطح پر لا کر پیش کرنا غالب کا عام وطیرہ نظر آتا ہے۔ یہی سیمابیت غالب کو ہمیشہ ایک کش مکش سے دوچار رکھتی ہے اور یہ کش مکش اظہار کی سطح پر تناقض، پیراڈوکس اور تناؤ کے عناصر کی افراط کا سبب بنتی ہے۔ اس ضمن میں ان کے بعض اشعار کو سامنے رکھا جا سکتا ہے:

سراپا رہنِ عشق و ناگزیرِ الفت ہستی — عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا
میں مضطرب ہوں وصل میں خوفِ رقیب سے — ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں
مجھ سے مت کہہ تو مجھے کہتا تھا اپنی زندگی — زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بے زار ہے
محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا — اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

اگر کوئی چیز ان تمام اشعار میں مشترک ہے تو وہ کش مکش اور تناؤ کی کیفیت ہے، جو کیفیت عاشق کے تجربے سے کم اور راوی کے مزاج سے زیادہ تعلق رکھتی ہے، اور اسی کیفیت کے باعث اکثر تصوراتی صورت حال کا تضاد و تناقض ہی شعری عمل کا محرک بن جاتا ہے۔ ان کے یہاں کبھی محاورہ اور روزمرہ کے استعاراتی تناقض سے

پیراڈوکس کا انداز پیدا ہوتا ہے، کبھی وہ عشق کے عمل اور اس کے نتائج کے تضاد سے تناؤ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں اور کبھی شعری بیان، واقعاتی منطق کی ارضیت سے نجات حاصل کرنے کی کوشش میں کش مکش سے دوچار نظر آتا ہے۔ واقعاتی منطق کی بنیاد چوں کہ ارضیت پر ہوتی ہے اور تصوراتی منطق کا انحصار ماورائیت یا زمانی و مکانی حوالوں سے ارتفاع پر، اس لیے عشق ہی نہیں دوسرے مضامین میں بھی تصوراتی جہات کی گنجائش پیدا کر لینا غالب کا پسندیدہ طریق کار بن جاتا ہے۔ غالب کے شاعرانہ مزاج کی اس انفرادیت کے باعث اگر اس بات کو کلیہ نہ سمجھا جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ زندگی کے عام معاملات، روزمرہ کے معمولات اور واقعاتی سطح رکھنے والی ساری تفصیلات کے بیان کے لیے غالب نے مکتوب نگاری کا وسیلہ اختیار کرنے کی طرف توجہ صَرف کی تھی اور اپنے ذہنی رویّوں اور ٹھوس زندگی کے مقابلے میں ایک متوازی تصوراتی اور ماورائی زندگی کی تشکیل کا کام انھوں نے شاعری کے لیے مخصوص کر لیا تھا۔ اس طرح شعری عمل ان کی فکری آزادی کا وسیلہ بھی تھا اور شاعری کو انھوں نے اپنی ذہنی پناہ گاہ بھی بنالیا تھا۔

غالب کی شاعری میں تصوّرِ عشق سے متعلق پیچ در پیچ پہلوؤں کی پیش کش اسی مزاج کا حصّہ ہے۔ اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنے موضوع اور مدعا سے کہیں زیادہ اس سے پیدا ہونے والے کسی نکتے، جمالیاتی تجربے کی کسی نئی جہت، کسی عبرت انگیز منظرنامے یا بصیرت افروز صورت حال کو نمایاں کرنے پر پوری توجہ صَرف کر دیتے ہیں۔ اس عمل میں زبان میں پہلے سے موجود ساختوں میں تبدیلی، کسی تمثیل، استعارے یا امیجری کا غیر معمولی طور پر تخلیقی استعمال اور بعض تلازموں پر پوری توجہ کر کے انھیں بالکل نیا سیاق و سباق دینا، ان کے طرز اظہار کے بنیادی وسائل بن جاتے ہیں۔ غالب کے اس مختلف اور منفرد شعری طریق کار کی قرار واقعی

مثال ان کے دو شعروں سے دی جا سکتی ہے۔ اتفاق سے دونوں اشعار میں رسومیاتی تصورِ عشق کے تلازمے جوشِ گریہ اور چاک دامانی نے بنیادی رول ادا کیا ہے۔ ایک میں جوشِ گریہ نے ویرانے میں زیر و زبر کی کیفیت اس طرح پیدا کر دی ہے کہ چاک موجِ سیل نے عاشق کے چاک پیرہن تک رسائی حاصل کر کے تباہی و بربادی کے منظر کو لامتناہی بنا دیا ہے، اور دوسرے شعر میں تارِ نگہ نے تارِ دامن سے ہم آہنگ ہو کر عشق کی تجسیم اور تصورِ عشق کی تجرید کے درمیان رابطے کی صورت پیدا کر دی ہے۔ ثبوت کے لیے دونوں شعر ذہن میں تازہ کرنا ضروری ہیں:

بس کہ جوشِ گریہ سے زیر و زبر ویرانہ تھا
چاکِ موجِ سیل تا پیراہنِ دیوانہ تھا

.....

ہجومِ غم سے یاں تک سرنگونی مجھ کو حاصل ہے
کہ تارِ دامن و تارِ نگہ میں فرق مشکل ہے

●

گنجینۂ معنی کا طلسم

مرزا اسداللہ خاں غالب سے قبل اردو میں شعر گوئی کی روایت خاصی مستحکم ہو چکی تھی۔ غالب سے قبل میر تقی میر نے اس روایت کو نقطۂ عروج تک پہنچا دیا تھا۔ مگر میر کی غزل گوئی نے اردو شاعری کی کلاسیکی روایت کی نمائندگی کی۔ جب کہ مرزا غالب کی غزل میں کلاسیکی اقدار کے تسلسل کا احساس تو ضرور ہوتا ہے مگر ان کو پوری طرح ایک کلاسیکی شاعر قرار دینا آسان نہیں۔ اس لیے کہ کلاسیکیت کی بنیادیں جس نوع کی اجتماعیت اور مسلّمہ اقدار کی پاسداری پر قائم ہوتی ہیں مرزا غالب کا استفہامیہ انداز کلام ان پر طرح طرح کے سوالات قائم کرتا ہے اور اکثر روایتی تصورات سے یا تو انحراف کرنے کا رویّہ اختیار کرتا ہے یا کم از کم تشکیک اور بے اطمینانی کے رویّے کا اظہار ضرور کر دیتا ہے۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ اردو میں عظیم شاعری کے امکانات پر جب کبھی تنقیدی انداز میں اظہار خیال کیا جاتا ہے تو میر تقی میر اور مرزا غالب کے علاوہ کسی اور تیسرے شاعر کو قابلِ ذکر بھی نہیں سمجھا جاتا۔ بعض تنقید نگاروں نے تو واضح طور پر میر اور غالب میں سے کسی ایک کو اردو کا سب سے بڑا شاعر ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ میر کی عظمت کے معترف لوگ بھی میر کی شاعری کو ہمہ جہت قرار دینے کی کوشش نہیں کرتے۔ جب کہ غالب کی عظمت کی بات بار بار دُہرائی بھی جاتی ہے اور اس کی ہمہ جہتی کو بڑی آسانی سے تسلیم بھی کر لیا جاتا ہے۔ میر کی بڑائی کا اعتراف بعض مخصوص حلقوں کی طرف سے کیا جاتا رہا ہے جب کہ غالب کی غزل کی مقبولیت کا دائرۂ کار بھی بہت پھیلا ہوا رہا ہے

اور اس کے اعتراف کے معاملے میں مختلف النوع اور مختلف المزاج اصحاب ذوق متفق بھی نظر آتے ہیں۔

مرزا غالب کی شاعری کی قرأت اور تفہیم کی ایک سے زیادہ سطحیں شروع سے رہی ہیں۔ بلکہ امتدادِ وقت کے ساتھ ان کی شاعری پر غور وخوض اور نئے سے نئے زاویۂ نظر کے استعمال، سے نت نئے گوشوں کی نشان دہی کا سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ عام طور پر شاعری کا قاری، قرأت شعر کے دوران ایک باذوق قاری ہونے کا ثبوت فراہم کرتا ہے اور ابتدا میں عام سوجھ بوجھ کی بنیاد پر، پھر اپنے شعری مذاق کے پس منظر میں اور اس کے بعد قدیم اور معاصر شاعری کے موضوعات اور اسالیب اظہار کے تنوع کے سیاق وسباق میں شعر کے معنی اور مفہوم کا تعین کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مرزا غالب ان شاعروں میں سے ہیں جن کی تفہیم کے عمل میں متذکرہ رویّے تو اختیار کیے گئے ہی، مگر ان کے ساتھ ساتھ نئے علوم وفنون اور نئے افکار وتصورات کو بھی تفہیم غالب کے وسیلے کے طور پر اختیار کیا جاتا رہا۔ مثال کے طور پر لسانی، اسلوبیاتی اور صوتیاتی انداز فہم کے فروغ کے ساتھ مرزا غالب کی شاعری کی تفہیم کے لیے زبان، اسلوب اور صوتیات کی نئی دریافتوں کو غالب کے مطالعہ کا زاویۂ نظر بنایا گیا اور ان نئے زاویوں کی مدد سے بعض بالکل نئے اور مختلف معانی اور مفاہیم کا استخراج کیا گیا۔ اسی طرح نفسیات، سماجیات اور معنیات جیسے علوم نے بھی غالب فہمی کی راہیں ہموار کیں اور ان علوم کی مدد سے تفہیم غالب کے بعض ایسے گوشے سامنے آئے جو عام سوجھ بوجھ کی مدد سے نکالے جانے والے مفاہیم کی صورت میں ممکن نہ تھے۔ ادبی نظریات اور تنقیدی رجحانات کبھی خط مستقیم پر سفر نہیں کرتے، اس لیے عالمی سطح کے ادبی نظریات اور رجحانات کو اپنانا اور شعر وادب کی پرکھ اور تعین قدر میں ان سے مدد حاصل کرنا، اردو کے معاصر ادبی منظرنامے میں ایک عام سی بات رہی ہے۔ اگر کسی

ایک شاعر کو اس بات کا پیمانہ بنایا جائے کہ اس کی شاعری کی تفہیم کے لیے بیش از بیش نئے زاویے اور نئے رویّے کس حد تک استعمال کیے گئے ہیں تو اندازہ ہوگا کہ اس معاملے میں مرزا غالب کی انفرادیت اور مثالیت ایسی ہے جس کو لاثانی قرار دیا جاسکتا ہے۔

تاہم مختلف زاویۂ نظر کے استعمال سے شاعری کی تفہیم کے نئے گوشے پیدا کرنا ایک بات ہے، مگر متن کی مرکزیت کو تسلیم کرنا اور شاعری کی ہیئت، مواد، اسلوب اور تکنیک پر پوری توجہ صرف کرنا دوسری بات۔ اس اعتبار سے تفہیم شعر کے مختلف زاویے بہر حال خارجی زاویے ہی رہتے ہیں، جب تک ان کے برخلاف متن کے عمیق مطالعہ اور تجزیے کے ساتھ موضوع اور انداز اظہار کی باریکیوں تک رسائی حاصل کرنے کی کوشش نہ کی جائے۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ شاعری کے متن کو ہر لمحہ مرکز میں رکھنے کا رویّہ تفہیم شعر کا سب سے معتبر اور قابلِ وثوق رویّہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے تفہیم غالب سے متعلق کاوشوں کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ غالب کے کلام میں لسانی اور موضوعاتی تہہ داری سے لے کر معنی آفرینی کے جن جن وسیلوں تک رسائی حاصل کی گئی ہے ان کو معتبر ترین وسائل کا نام دیا جاسکتا ہے۔ چوں کہ شعری مزاج اور شاعرانہ ڈکشن کے اعتبار سے تفہیم شعر کے حوالے زیادہ بہتر طریقے پر متعیّن کیے جاسکتے ہیں۔ اس لیے اگر مرزا غالب کی شاعری اپنے ڈکشن اور فنی ہنرمندی اور استعاراتی دبازت کے سبب نت نئے معنوی امکانات کی گنجائش پیدا کرتی ہے تو کوئی حیرت کی بات نہیں۔ مرزا کے اس شعر کو ان کے معنی آفرینی ذہن کی تفہیم کی کلید کے طور پر بار بار دُہرایا ضرور جاتا ہے مگر اکثر اس کی حرکیات کو پوری طرح سمجھنے کی کوشش نہیں کی جاتی:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھئے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

اس شعر میں محض لفظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم سمجھنے کا مفہوم موجود نہیں بلکہ اس کے دائرۂ کار میں الفاظ کی تراکیب، ان کا سیاق وسباق اور ان کا فنی استعمال، سارے ہی رویّے آجاتے ہیں۔ جہاں غالب کے یہاں مفرد استعاروں کا کثرت سے استعمال ملتا ہے وہیں بعض مرکب استعاروں نے ان کے کلام میں استعارے کے ساتھ امیجری کی صفت اس طرح پیدا کردی ہے کہ استعارے بھی متحرک استعارے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اور ہر خیال قاری کے حواس کے کسی نہ کسی پہلو کو متاثر اور متحرک کیے بغیر نہیں رہتا۔ ان کا درج ذیل شعر، جس میں اپنے اضطراب اور عدم سکون کو ظاہر کرنے کی کیفیت ملتی ہے، یہ کیفیت اپنے آپ میں جہاں استعارہ کی تخلیق ہے وہیں حرکی پیکر کی عمدہ مثال بھی۔

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

اپنے ناآرمیدہ ہونے، پُرسکون نہ ہونے اور غیر مطمئن ہونے کے لیے آہوئے صیاد دیدہ، کا استعارہ ہرن کی حیران و پریشان چال اور اس چال پر مستزاد اس کا شکاری کی زد پر ہونا، جیسی کیفیت نے اضطراب اور بے چینی کی تشکیل کو اپنے نقطۂ عروج پر پہنچا دیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ وہ ہرن بھی کسی عام دشت وصحرا کا ہرن نہیں، بلکہ دشتِ غم کا ہرن ہے جس کی زندگی ہی اذیت اور آلام سے عبارت ہے۔ پھر آہوئے صیاد دیدہ کی چوکڑیوں کا تصوّر کیجیے تو اپنے آپ ایک حرکی پیکر ہماری آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے اور اس طرح اضطراب، عدم اطمینان، خوف و ہراس اور عدم استقلال جیسی کئی کیفیتیں ایک ساتھ محض دو مصرعوں میں اپنی ساری تفصیلات کو ظاہر کر دیتی ہیں۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ رفتار کے حوالے سے مرزا غالب نے اپنی زندگی کے متنوع تجربات کو جگہ جگہ زبان دینے کی کوشش کی ہے۔ ان کا شعر:

ہر قدم دوریِ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

دراصل اپنی نارسائی کا گلہ ہے۔ یہ نارسائی منزل سے دوری کی ایک شکل ہے مگر اپنے طرز وجود اور اپنے مقدر کا ایک مفروضہ اس شعر کی بنیاد ہے۔ مفروضہ یہ ہے کہ شاید میری قسمت میں ہی نہیں کہ منزل میرے قریب آسکے یا میں منزل کے قریب پہنچ سکوں۔ تو اس کا نتیجہ اس شکل میں سامنے آرہا ہے کہ جیسے جیسے منزل کی طرف میری رفتار بڑھتی جاتی ہے اسی تناسب اور اسی رفتار سے منزل کا فاصلہ بھی مجھ سے بڑھتا جاتا ہے۔ خاص بات یہ ہے کہ پہلا مصرع ایک ایسے دعوے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جس میں ہر ہر قدم کے مزاج اور تقاضے کو دوریِ منزل کا سبب بتا دیا گیا ہے اور اس میں توازن اور تناسب یہ ہے کہ انسان کی رفتار کے ساتھ اس کے قدم بہ قدم آگے بڑھنے اور رفتار کی سرعت کے ساتھ قدم رکھنے کی تعداد کے بڑھنے کا فطری تعلق قائم ہے۔ جیسے جیسے رفتار بڑھتی ہے یا میں، قدم بہ قدم تیز رفتار ہوتا ہوں تو چوں کہ ہر قدم دوریِ منزل کا پیش خیمہ ہے اس لیے میری رفتار کے ساتھ دوریِ منزل بھی ویسے ہی ویسے بڑھتی چلی جاتی ہے۔ اس مختصر وضاحت سے بہ آسانی یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کے کلام میں الفاظ، کیوں کر مفہوم کو آگے بڑھاتے یا نئے معنوی امکانات پیدا کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ کم وبیش یہی کیفیت غالب کے اس شعر میں بھی ملتی ہے:

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش نفس کے کس سے ٹھہرا جائے ہے

یہاں بھی کسی چیز کی رفتار زیرِ بحث ہے، مگر یہ رفتار اصل آدمی کی نہیں بلکہ اس کے سایے کی ہے۔ کہتے ہیں کہ مصیبت میں انسان کا سایہ بھی اس کا ساتھ نہیں دیتا۔

اس خیال کو نظم کرنے کے لیے مرزا نے ایک تو سایہ کو اپنی اصل سے جدا ہوتا دکھلایا ہے اور دوسرے یہ کہ خود کو ''آتش نفس'' قرار دیا ہے۔ آگ اور دھواں چوں کہ لازم و ملزوم ہیں اس لیے مثل دود بھاگنے کا نہایت بامعنی جواز اپنے آپ پیدا ہو گیا۔ ذرا اور غور کیجیے تو سایہ اور دھواں دونوں ہم شکل اور ہم مزاج بھی معلوم ہوں گے۔ اسی طرح نفَس کا لفظ سانس کا مفہوم پیدا کرتا ہے اور آہ سرد دھوئیں کی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ سایہ، دود اور نفس جیسے تینوں معروض ایک دوسرے کے متبادل بھی بن گئے ہیں اور آتش نفس کے لفظ سے ان کا معنوی جواز بھی قائم ہو گیا ہے۔ تاہم ایک وضاحت ہنوز برقرار رہتی ہے۔ وہ یہ کہ اتنے تہہ دار پیکروں کے باوجود پورا خیال کہیں بھی مجرد خیال ہونے کا تاثر نہیں پیدا کرتا بلکہ ''مجھ آتش نفس'' کے الفاظ، ان پیکروں کو ایک دھاگے میں پرو دیتے اور متکلم کا ذاتی حوالہ بن جاتے ہیں۔ محض ان چند مثالوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کی غزل میں استعمال ہونے والے الفاظ، گنجینۂ معنی کا طلسم کیوں کر بن جاتے ہیں اور یہ 'گنجینۂ معنی' کس طرح لفظ کے متنوع اور مختلف برتاؤ سے مختلف اور متنوع مفاہیم کی تخلیق کا مترادف بن جاتا ہے۔

●

غالب کی ایک نمائندہ غزل
(مع تجزیہ)

سب کہاں، کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں، کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہوگئیں

قید میں یعقوب نے لی، گو، نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوار زنداں ہوگئیں

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو، کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہوگئیں

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب! دل کے پار؟
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

ہم موحّد ہیں، ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ، تو اے اہلِ جہاں!
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں

●

تجزیہ

مرزا غالب کا ایک غیر معمولی امتیاز، اشیاء کو بسیط سیاق و سباق میں دیکھنا اوران کی پیش کش میں تعمیم کے طریقِ کار کو اس کی آخری حدوں تک استعمال کرنا ہے۔ زیرِ نظر غزل اس اعتبار سے غالب کی ایک اہم قرار پاتی ہے کہ اس کے بیش تر اشعار میں سیاق و سباق کی وسعت اور طرزِ بیان کی تعمیم بہت نمایاں ہے۔ پوری غزل میں تجربے اور مشاہدے کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو بھی کائنات کی بڑی سچائیوں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، یا محبت کے راست تجربے کے بجائے عشقیہ تجربے کے بعض ضمنی حوالے زیرِ بحث آئے ہیں۔ ہر احساس یا تجربہ کائنات کی ماہیت اور انسان کے طرزِ وجود کو سمجھنے یا اس سے متعلق کوئی نہ کوئی سوال قائم کرنے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔

مطلع کے دونوں مصرعوں کے ابتدائی حصّے استفہام اور استعجاب کے الفاظ اور اصوات پر مبنی ہیں۔ ''سب کہاں''؟ میں جو سوال ہے، اور ''کیا صورتیں ہوں گی''؟ میں حیرت و استعجاب کی جو کیفیت ہے، اس نے کبھی استفہام کو استعجاب میں اور کبھی استعجاب کو استفہام میں منقلب کیا ہے۔ سب کہاں؟ سوال کے ساتھ ایک ایسی مبتدا بھی ہے جس کی خبر ''نمایاں ہو گئیں'' ہے۔ پھر اس کے ساتھ ''سب'' کے لفظ کی تعمیم کو ''کہاں'' کے لفظ سے نفی کرنے اور ''کچھ'' کے لفظ سے اس کا استثنا کرنے کے باعث تخصیص سے گزارا گیا ہے۔ شعر کی ابتداء کے تین الفاظ میں سے ہر لفظ کو الگ الگ تاثر کے لیے کارگر بنایا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مبتدا اور

خبر کا جو نظام پہلے مصرعے میں قائم کیا گیا ہے وہ پورے شعر کا محض ایک جزو ہے، ورنہ دونوں مصرعے آپس میں ملنے کے بعد نسبتاً بڑی مبتدا اور بڑی خبر کا دائرہ تیار کرتے ہیں۔ دونوں مصرعے الگ الگ ہو کر دو نکات کا بیان کرتے ہیں، جب کہ دونوں مصرعے ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک حقیقت کے تسلسل کی زمانی تفہیم کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں 'لالہ وگل' کے الفاظ سے تمام اشیاء یا اشخاص میں سے بعض اشیاء یا اشخاص کا جو ابہام سامنے آتا ہے وہ دوسرے مصرعے کے لفظ 'صورتیں' سے ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح 'پنہاں' ہو جانے کے مفہوم میں کائنات میں موجود صورتوں کے مٹی میں مل جانے، دفن ہو کر پیوندِ خاک بن جانے یا جل کر خاکستر ہو جانے، جیسے سارے امکانات شامل ہو گئے ہیں۔ ''کیا صورتیں ہوں گی'' یعنی نہ جانے کیسی کیسی صورتیں اس دنیا میں رہی ہوں گی جن کو کائنات میں اپنے ظہور کا موقع تو ضرور ملا مگر وہ بالآخر مٹی کا حصہ بن گئیں۔ مگر چوں کہ دوسرے مصرعے میں صورتوں کے خاک میں مل جانے کا یہ بیان شعر کا مکمل بیان نہیں، اور شاعر نے شعر کی بنیاد ان کے ظہورِ ثانی پر رکھی ہے، اس لیے اس کے نتیجے کے طور پر ''سب کہاں'' کا استثنا کرتے ہوئے ''کچھ'' کے لفظ سے خاک میں چھپی ہوئی صورتوں کو لالہ وگل کے روپ میں نمایاں ہوتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں 'خاک' اور 'پنہاں ہو گئیں' کے درمیان جس طرح ''کیا صورتیں ہوں گی'' کے الفاظ کو حصار بند کیا گیا ہے، وہ معنوی حیثیت کے ساتھ لسانی ہیئت کے اعتبار سے بھی مدعا کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ مزید یہ کہ ہو گی یا ہوں گی، کا احتمالی فعل انسانی وجود کی احتمالی حیثیت کو مزید مستحکم کرتا ہے۔

مجموعی طور پر زیرِ بحث شعر کے دونوں مصرعوں میں الفاظ کا در و بست، زبان کی ساخت کی کئی اکائیاں سامنے لاتا ہے۔ سب کہاں؟ سوال ہے تو 'کچھ' استثنا۔ لالہ وگل

میں نمایاں ہوگئیں، کا فقرہ خبریہ بھی ہے اور اگلی خبر کی مبتدا بھی، کہ جو چیزیں نمایاں ہوئی ہیں وہ پہلے کہیں اور موجود تھیں۔ اس کا جواب دوسرے مصرعے کی ساخت میں ملتا ہے کہ پہلے دنیا میں کیا کیا صورتیں، طرح طرح کی صورتیں، عجیب و غریب صورتیں یا غیر معمولی (کیسی کیسی) صورتیں رہی ہوں گی جو آخر کار پیوند خاک بن گئیں، اور جو، اب لالہ و گل کی صورت میں اپنا ظہور کر رہی ہیں۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھنے کی کوشش کی ہے کہ ؎

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

مگر غالب نے اس مضمون کے بیان میں جو ڈرامائیت پیدا کی ہے اور جس طرح لہجے کے زیر و بم اور لسانی اکائیوں کی تفریق سے مفہوم میں وسعت کو راہ دی ہے وہ ناسخ کے شعر میں ناپید ہے۔

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاق نسیاں ہوگئیں

اس شعر میں مضمون کا محرک بزم آرائیوں کا وہ انداز معلوم ہوتا ہے جس میں شعر کا متکلم خود شریک نہیں بلکہ محض اس کا تماشائی ہے، اور اس کے ہم نشیں یا دوست اس میں شریک بھی ہیں اور اس سے لطف اندوز بھی ہو رہے ہیں۔ دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان کے بعض ہم نشیں ان پر رونق محفلوں کا ذکر کر رہے ہیں جن میں ان کو شریک ہونے کا موقع مل چکا ہے۔ اس طرح ردِّ عمل کے طور پر متکلم اپنے حافظے کی بازیافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے کہا جا سکتا ہے کہ ایک تو ہوتی ہے بزم آرائی، اور اس کے بعد رہ جاتی ہے اس کی یاد، مگر شعر کے متکلم کا موقف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو ان لوگوں میں شمار کرتا ہے جنھوں نے

بزم آرائیاں کیں، مگر نہ صرف یہ کہ وہ اب بزم آرائی سے محروم ہے بلکہ اب تو یاس و حرماں کا یہ عالم ہے کہ اب اس کے لیے بزم آرائیوں کی یاد بھی قصۂ پارینہ ہو کر رہ گئی ہے۔ ''ہم کو بھی'' کے الفاظ ان معنوں میں بڑے اہم ہیں کہ اگر اس کے دوستوں یا ہم نشینوں کو بزم آرائی یا اس کی رنگارنگی یاد ہے تو شاید یہ کیفیت کبھی اس کی بھی تھی مگر اب تو وہ یاد میں بھی طاقِ نسیاں بھی بنے ہوئے نقش و نگار کی طرح محض ان بزم آرائیوں کے صرف نشانات باقی رہ گئے ہیں، اور وہ بھی حقیقت سے کئی درجے دور، محض نسیاں کا عکس ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں غالب نے جو امیجری تخلیق کی ہے وہ اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ بزم آرائیوں کا عمل، پھر اس کی یاد کی تجریدی صورت اور طاق نسیاں کے محاورے کی مناسبت سے طاق بنے ہوئے پھول پتے یا نقش و نگار، پیکر تراشی کے ایک تسلسل کو سامنے لاتے ہیں جس میں عمل کی تجسیم، یاد کی تجرید اور پھر طاق پر بنے نقش و نگار کی تجسیم اس طرح انسانی ذہن اور حافظے پر اُبھرنے والے نقوش کو لسانی صورت دیتی ہے کہ اس کا ہونا یا نہ ہونا ایک دوسرے میں مخلوط ہو جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں جس طرح کبھی داغ کا مٹنا، ''داغ کا سرمایہ دود تھا''، جیسا پیکر اختیار کر لیتا ہے اسی بزم آرائی کی یاد طاق نسیاں ہونے کے محاورے کی شکل میں محو اور اس طاق کے نقش و نگار ہونے کی صورت میں دوسرا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ اس شعر میں فراموش گاری کے لیے نسیاں اور نسیاں کی مناسبت سے طاق نسیاں تک پہنچنے کا عمل اور پھر طاق کی رعایت سے نقش و نگار کا تلازمہ، ایک محاورے سے طرح طرح کے مضامین کی گنجائش پیدا کر لینے کے مترادف ہو گیا ہے۔

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

اس شعر کی اساس جس تلمیح پر قائم کی گئی ہے اس کے اعتبار سے یوسف کی گم گشتگی حضرت یعقوب کے لیے دائمی مفارقت کے احساس سے کسی طرح کم نہ تھی۔ اس لیے یوسف کے بازار مصر میں پہنچنے، فروخت ہونے اور کسی فریب کے نتیجے میں گرفتار ہونے کی اطلاع حضرت یعقوب تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اس لیے پہلا مصرع تلمیح ہونے کے باوجود تجاہل عارفانہ بھی ہے۔ لیکن اگر اس بات کو مان لیا جائے کہ یوسف کی گرفتاری کے عالم میں یا اس سے لاعلمی کے باعث بظاہر یعقوب نے یوسف کی خبر گیری سے لاتعلق رہنے کا انداز اختیار کیا، تاہم جس طرح اپنے بیٹے کے غم میں روتے روتے ان کی آنکھیں سفید پڑ گئی تھیں وہ سفیدی دیوارِ زنداں کے روزن کی سفیدی سے کچھ کم نہ تھی۔ یہاں آنکھوں کا روزن زنداں ہونا تشبیہ سے آگے بڑھ کر استعارہ کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ استعارے کی حیثیت سے آنکھوں کو روزن قرار دینا یا روزن کو آنکھوں کا قائم مقام بنانا، دونوں اپنی اپنی جگہ بامعنی بن جاتے ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ قرار پاتا ہے کہ حضرت یعقوب نے ہر چند کہ قید خانے میں یوسف کی خبر نہ لی مگر ان کی آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں کی طرح بے نور ہو گئیں، یا پھر یہ کہ یعقوب کی آنکھیں کثرتِ گریہ سے سفید پڑ جانے کے بعد ہر منظر سے ماورا روزن کی طرح حضرت یوسف کے لیے نگراں بن گئیں۔ بینائی کا فقدان بیان کرنے کے لیے محاورۃً بھی آنکھوں کا سفید پڑنا استعمال کرتے ہیں۔ اس مفہوم میں یہ اشتباہ بھی موجود ہے کہ حضرت یوسف کو دیوارِ زنداں کے روزن سے ہر وقت اپنے باپ کے نگراں ہونے کا احساس ہوتا رہا۔ خبر گیری کی بہترین صورت 'نگہ داشت' ہوتی ہے، اس لیے نگاہ یا آنکھ کے مضمون پر شعر کی بنیاد قائم کرنا رعایت معنوی کی ایک صورت ہے، انسان اگر بصارت کی نعمت سے محروم ہو جائے تو تمام حواس کے کارگر ہونے کے باوجود نابینا انسان کا پورا وجود ایک ایسا بند کمرہ بن جاتا ہے جس میں

کوئی روزن نہ ہو۔ اس طرح دیوارِ زنداں کے روزن اور حضرت یعقوب کی شخصیت کے لیے بصارت سے محرومی میں ایک نوع کی رعایت پیدا ہو جاتی ہے۔

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش، کہ محوِ ماہ کنعاں ہو گئیں

اس شعر میں غالب نے ایک رائج مفروضے کی تردید کی ہے۔ مفروضہ یہ ہے کہ رقابت ایک ایسی خلیج ہے جو دو آدمیوں یا دو رقیبوں کے مابین غریبت اور ناخوشی کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اس لیے کہ رقیب آپس میں ایک دوسرے سے ناخوش اور شاکی ہوتے ہیں، مگر محبت کی تاریخ میں زلیخا نام کی ایک ایسی خاتون عاشق بھی گذری ہے جو اپنی رقیب خواتین سے اس لیے خوش ہے کہ وہ انہماک اور یوسف کے حسن پر فریفتگی کے عالم میں ایسی مبہوت و متحیر ہوئیں کہ انھوں نے اپنی اپنی اُنگلیاں کاٹ ڈالیں۔ ظاہر ہے کہ مصر کی معزز خواتین نے اپنے اس عمل سے دراصل زلیخا کے عشق اور وارفتگی کو ایک فطری ردِّعمل ثابت کر دیا۔ غالب کے متعدد اشعار میں کسی کلیہ یا عام مفروضہ کو بیان کر کے اس کی تردید یا اس کے استثناء کے طور پر ایک نئی دلیل پیش کرنے کا اندازہ ملتا ہے۔ ظاہر میں نظر آنے والی رقابت یا دشمنی کے اندر سے کسی ایسے نکتے کی تلاش کر لینا کہ وہ اپنے آپ میں قول محال یا تناقض کی مثال بن جائے، یہ غالب کا ایسا انفرادی طریقِ کار ہے جس کی مثال مشکل سے کسی اور شاعر کے یہاں تلاش کی جا سکتی ہے۔ پہلے مصرعے میں رقیب اور دوسرے میں زلیخا، پہلے مصرعے میں ناخوش اور دوسرے مصرعے میں خوش اور اسی طرح پہلے زنان مصر اور پھر بعد میں ماہ کنعاں، جیسے تین تین متوازی اور کسی نہ کسی لفظی یا معنوی رعایت سے مربوط الفاظ پورے شعر میں مناسبت اور مراعاۃ النظیر کی صنعت کو بالکل نئے انداز میں سامنے لاتے ہیں۔

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شامِ فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

شامِ فراق، چوں کہ تنہائی کے ساتھ تاریکی کا بھی پیش خیمہ ہے، اس لیے ایک تو شام کی مناسبت سے شعری کردار کو تاریکی کا سامنا ہے اور دوسرے فراق کی مناسبت سے تنہائی کا۔ مگر یہ تو ظاہری مظاہر ہیں، داخلی یا حسّی سطح پر کوئی بھی سہارا شعری کردار کی تسلّی اور تسکین کا باعث ہو سکتا ہے، چنانچہ اس حسّی تجربے کا اظہار رونے کی صورت میں ہو رہا ہے۔ اس مخفی پس منظر کے باوجود جو کچھ سامنے ہوتا نظر آ رہا ہے وہ جوئے خوں کا آنکھوں سے بہنا ہے، اور غالب نے دراصل اس تجربے کو موضوعِ شعر بنایا ہے۔ یہاں خون کے آنسوؤں کا تسلسل، شامِ فراق کی تاریکی اور تنہائی دونوں کا بدل ہے، جسے غالب اپنے حسنِ بیان سے نعم البدل بنا دیتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''میں یہ سمجھوں گا'' کے الفاظ سے جو گمان کی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ تاریکی اور تنہائی کے احساس کی شدّت کی تلافی بھی ہے اور جزوی طور پر بُھلاوے کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ اس مصرعے میں دو شمعوں کا فروزاں ہونا، بظاہر رونے کی تشبیہ ہے، مگر تشبیہ کی سطح سے بلند ہو کر یہ ایک ایسے استعارے میں تبدیل ہو جاتی ہے جس کو پہلے مصرعے میں اظہارِ حقیقت کے طور پر اور دوسرے مصرعے میں استعاراتی پیکر کی صورت میں مجسّم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح رونے کے عمل میں آنسو کے بہنے، جوئے خوں کی شکل میں مسلسل رنگین نظر آنے، اور پھر اس عمل کو فروزاں شمعوں کی صورت میں دکھانے، جیسے تین مدارج سامنے آ گئے ہیں۔ جوئے خوں کے تسلسل میں ارتعاش کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ شمع کی لو کے ارتعاش سے مماثل ہونے کے سبب استعارے میں ایک الگ بصری پہلو کا اضافہ کرتی ہے۔ استعارہ کی بنیاد پر کبھی پیکر اور کبھی تمثیل جیسی شعری صنعت کو مرکّب صناعی میں تبدیل

کر دیتی ہے۔ اس کی عمدہ مثال کے طور پر غالب کے اس شعری طریقِ کار کو دیکھا جاسکتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ یہ پورا شعر زاویہ بدل کر دیکھنے سے ایک دوسری طرح کی تمثیل کی حیثیت بھی اختیار کر لیتا ہے، جس کے مطابق پہلے مصرعے میں دعویٰ پیش کرنے اور دوسرے میں دلیل دینے کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ یہ اسی شعری طریقِ کار کا نتیجہ ہے کہ دونوں مصرعے اعلیٰ درجے کی امیجری میں تبدیل ہو گئے ہیں۔ سامنے کے موضوع کو پیکر کی ندرت اور استعارے کی انفرادیت کے ذریعہ کیوں کر فن کاری کا عمدہ نمونہ بنایا جاسکتا ہے، زیرِ بحث شعر اس کا بہترین نمونہ ہے۔

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

اس شعر کی تشریح میں عام شارحین نے بلبلوں کی غزل خوانی کو مرکزی اہمیت تو دی ہے لیکن شعر کے متکلم اور بلبلوں کے درمیان اس قدر مشترک کو نظر انداز کیا ہے جس کی وجہ سے بلبلوں کو اس نالے کی آواز میں اپنے دل کی داستان سے مماثلت کا احساس ہوا اور وہ نالہ وزاری کی آواز سن کر اس کی لَے میں لَے ملانے لگیں۔ تاہم اس صورت میں غزل خواں ہونے کی بات وضاحت طلب رہتی ہے۔ اس کی مناسب توجیہہ یہ ہوسکتی ہے کہ میری غزل خوانی چوں کہ میرے نالۂ موزوں سے کم نہ تھی اس لیے میری غزل خوانی کی آواز نے چمن میں بلبلوں کو اس کی نقل کرنے اور اجتماعی طور پر ایک ساتھ بہ آواز بلند غزل خوانی کرنے کی ترغیب دی۔ شاعر کے نالے کا باعث اپنے محبوب سے ملنے کی تمنا یا اس کی جدائی کا غم ہے اور چوں کہ بلبلیں چمن میں اپنے محبوب کی محبت کے تجربے اور نتائج سے میری ہی طرح دوچار ہیں، اس لیے ان کو اپنے جذبات کے اظہار کے لیے میری نقالی کی صورت میں گویا زبان مل گئی ہے۔ بلبل کی زمزمہ خوانی عام طور پر خوش لحن آوازوں کو سُن کر

رد عمل آتی ہے۔ اگر بلبل کوئی حسین آواز نہ سُنے تو تواتر سے زمزمہ خوانی کا انداز ان کے یہاں عمداً پیدا نہیں ہوتا۔ پہلے مصرعے میں اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ جب تک میں چمن میں نہ گیا تھا وہاں غزل خوانی کا یہ انداز نہیں پیدا ہوا تھا، اور جب میں اپنے نالہ وفریاد کے ساتھ وہاں پہنچا تو بلبلوں نے ایک ساتھ میری نقل میں غزل خوانی شروع کر دی۔ اس وضاحت سے شعر کے دو نکات اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔ ایک تو میرے نالے کو اپنے دل کی آواز سمجھ کہ بلبلوں کا ان کا دہرانا اور دوسرا نکتہ یہ کہ اس طور پر اجتماعی انداز میں بہ آواز بلند غزل خوانی کرنا کہ چمن میں گویا مکتب کا وہ ماحول بن جائے جہاں بچّے اپنا آموختہ بہ آواز بلند یاد کرتے ہیں۔ یہ بات پہلے عرض کی جا چکی ہے کہ چوں کہ متکلم کی غزل خوانی کی بنیاد آہ وزاری اور نالہ وفریاد پر قائم ہے اس لیے غزل خوانی کا جواب بلبلوں نے اجتماعی غزل خوانی کی صورت میں دیا اور چمن کو دبستاں کے ماحول میں تبدیل کر دیا۔ زیادہ تر شارحین نے دبستاں کے اس ماحول کو نظر انداز کیا ہے جس میں استاد بچّوں کو سبق بہ آواز بلند پڑھاتا ہے اور بچّے استاذ کی نقل کرتے ہوئے اس کو بلند آواز میں دہراتے ہیں۔ اس طرح غالب نے یہ نکتہ بھی ظاہر کیا ہے کہ میں نے چمن میں جا کر بلبلوں کے لیے گویا استاذ کا کردار ادا کیا اور بلبلوں کو نالہ وفریاد کا سلیقہ مندانہ، موزوں یا غزل خوانی سے مماثل انداز بھی دراصل میں نے سکھایا۔ اس لیے شعر میں تعلّی کا انداز بہت نمایاں ہو گیا ہے۔

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب، دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے شارحین نے بالعموم محبوب کا نظر بھر کر نہ دیکھنا یا آنکھیں چار نہ کرنا، مراد لیا ہے، لیکن اگر شعر کے ابتدائی لفظ ''وہ نگاہیں'' پر

ارتکاز رکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ شعر کے مضمون کا تعلق بھی دیکھنے کے انداز سے زیادہ ان نگاہوں سے ہے جن کا آنکھوں سے نکل کر مجھ تک پہنچنا اس لیے مشتبہ ہے کہ میری قسمت کی نارسائی نے نگاہوں کی رسائی کو اس حد تک محدود کر دیا ہے کہ نگاہیں مژگاں میں تبدیل ہو کر رہ گئی ہیں۔ غالب نے اپنے بعض دوسرے اشعار میں بھی نگاہ اور مژگاں، نگاہ اور نگہہ اور خورشید اور خور، جیسی لفظی تخفیف، تبدیلی یا اضافہ کو معنی اور کیفیت میں اضافہ یا تخفیف کا وسیلہ بنایا گیا ہے۔ اس فنی طریقِ کار کی نمائندہ مثال اس شعر میں ملتی ہے۔

بہت دنوں میں تغافل نے ترے پیدا کی
وہ اک نگہہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

یہاں نگاہ کی لفظی وصوتی طوالت اور نگہہ کی لفظی تخفیف سے ایسا تاثر قائم کیا گیا ہے جس کے باعث نگہہ کا نگاہ سے کم ہونا اور تغافل اور معمولی توجہ کی مقدار کی نشان دہی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے۔ یہ انداز زیرِ بحث شعر میں اس طرح ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ یہاں محبوب کی کوتاہ نگاہی کو اپنی کوتاہیِ قسمت کا نتیجہ بتایا گیا ہے۔ چوں کہ نگاہ کی پہنچ دور تک ہوتی ہے اس لیے اس کا دل کے پار ہو جانا سمجھ میں آتا ہے، مگر اس شعر میں محبوب کی طرف سے پوری کھلی ہوئی آنکھوں کے چلمن سے دیکھنے کا ذکر کیا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ محبوب کی نگاہوں کے بجائے اس کی پلکیں متکلم کی طرف متوجہ ہیں۔ اس لیے توقع تو یہ تھی محبوب کی پلکیں وہ رسائی حاصل نہ کر پائیں گی جو صرف نگاہوں کا حصہ ہوتی ہے۔ مگر صورت حال یہ ہے کہ نگاہیں پلکوں میں تبدیل ہو کر بھی میرے دل کے پار ہوئی جاتی ہیں۔ یعنی میرے اضطراب اور دل کی جراحت کے لیے اسی طرح کارگر ہیں جس طرح نگاہیں اپنی اصلی حالت میں ہو سکتی تھیں۔ میر نے بھی اس سے ملتے جلتے مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھا ہے۔

بڑھتیں نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سایے سایے

مگر میر نے مضمون کو نگاہوں کے نارسا ہونے تک محدود رکھا ہے اور اس کے بیان میں پلکوں کے سایے سایے نگاہوں کے پھرنے کا عمدہ پیکر تخلیق کیا ہے۔ پہلے مصرعے میں پلک اور تلک کے اندرونی قافیے نے ایک معروضی جہت کو نمایاں کیا ہے۔ مگر غالب نے اس مضمون میں اپنے آپ کو شامل کر کے بالکل نئی جہت کا اضافہ کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ غالب کے شعر کے پہلے مصرعے کے استفہام نے معنوی امکان کو ایک ایسے غیر متعین لہجے میں بدل دیا ہے کہ اس سوال کے ایک سے زیادہ جوابات کی گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہو گئیں

اس شعر میں شراب کے پینے سے انسان کے جسم میں زندگی کی توانائی اور اُمنگ کے پیدا ہونے کے مضمون کو کچھ اس طرح حسّی پیکر میں تبدیل کیا گیا ہے کہ اس میں کئی حواس ایک ساتھ شامل ہو گئے ہیں۔ رگِ جاں یا شہ رگ، زندگی کی ضمانت ہوتی ہے، اس لیے اس کا کٹ جانا زندگی کی نفی یا فقدان کی علامت ہے۔ شعر میں بنیادی دعویٰ یہ کیا گیا ہے کہ ''جاں فزا ہے بادہ''.... باقی ڈیڑھ مصرع اس دعویٰ کی دلیل ہے۔ یعنی شراب کے جاں بخش ہونے کا ثبوت چاہیے تو دیکھو کہ جس شخص کے ہاتھ میں جام پہنچ جاتا ہے، اس کے ہاتھ کی سب لکیریں رگِ جاں یا شہ رگ کے مصداق بن جاتی ہیں۔ شعر کے بین السطور میں اس کے دو اسباب بھی مضمر ہیں۔ ایک تو یہ کہ جامِ شراب کے ہاتھ کی لکیروں سے مل جانے کے باعث اور دوسرے مرئی طور پر شراب کی سرخی کا عکس ہاتھ کی لکیروں پر پڑنے کی وجہ سے، اسی

طرح ہاتھ کی لکیریں زندہ، متحرک اور رنگین بن جاتی ہیں جس طرح شراب کی تاثیر انسانی جسم کو متحرک اور توانا بنا دیتی ہے۔ 'گویا' کے لفظ کی معنویت کے بارے میں طباطبائی اور بعض شارحین نے جو یہ کہا ہے کہ ''ہاتھ کی لکیریں رگ جاں نہیں ہیں پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ ان میں بھی اسی طرح خون کی گردش ہو رہی ہے جس طرح خون کی گردش، شہ رگ کا خاصہ ہے''۔ اس پیکر تراشی سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ چوں کہ ہاتھ کی لکیریں دیکھنے میں سرخ اور خون سے لبریز معلوم ہونے لگتی ہیں اس لیے ایسا لگتا ہے گویا یہ لکیریں شہ رگ کا متبادل بن گئی ہیں۔ اب ذرا پہلے مصرعے میں 'جاں فزا' کے لفظ کو دیکھیے اور دوسرے مصرعے میں 'رگِ جاں' کے لفظ کو، تو یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہمیں یہ تو معلوم نہیں کہ شراب جاں بخش ہے یا نہیں؟ مگر ہمیں یہ ضرور دکھائی دیتا ہے کہ جب شراب کی سرخی یا رنگت کا عکس ہاتھ کی لکیروں کو رگِ جاں بنا دیتا ہے تو ثابت ہوتا ہے کہ شراب یقیناً جاں بخش اور زندگی کی توانائی پیدا کرنے والی ہوتی ہے۔ ہم کائنات کی اَن گنت چیزوں کی حقیقت کے اس لیے قائل ہیں کہ ہم نے ایسا اعتبار کر رکھا ہے۔ ع یاں وہی ہے جو اعتبار کیا۔ زیرِ بحث شعر میں شراب بھی اس لیے جاں بخش معلوم ہوتی ہے کہ اعتباری طور پر سہی، جب جام کا لمس یا عکس، ہاتھ کی لکیروں کو رگِ جاں جیسا بنا سکتا ہے تو بھلا شراب کو جاں بخش کیوں نہ تسلیم کر لیا جائے۔ شعر کے دونوں مصرعوں میں ہاتھ کے لفظ کی تکرار بھی اس لیے بامعنی بن جاتی ہے کہ شعر کا مضمون ہی جام کے ہاتھ میں آنے پر قائم ہے۔ اس لیے دوسرے مصرعے میں لکیروں کے حوالے سے ہاتھ کا دوبارہ ذکر اپنا جواز آپ پیدا کر لیتا ہے۔ پھر یہ کہ ہاتھ کی لکیریں دست شناسی کے وسیلے سے قسمت کا حال بھی بتاتی ہیں۔ اس زاویۂ نظر سے ہاتھ کی لکیروں کا رگِ جاں کہنا زندگی اور 'مقدر' دونوں کی نشان دہی کا موجب بن جاتا ہے۔

ہم موحد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے 'موحد' کے لفظ پر نہایت منطقی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''ہم موحد ہیں، یعنی وحدتِ مبدأ کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں، اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ اور صورت وغیرہ اور نہ اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس وفعل وغیرہ۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعہ حاصل ہو۔''

لیکن اس بحث کے باوجود مسئلہ جیسا کا تیسا باقی رہتا ہے۔ موحد کے بنیادی معنی خدا کی وحدانیت کا قائل ہونے کے ہیں۔ پہلے مصرعے میں خدا کی وحدانیت کا ذکر اور دوسرے مصرعے میں ملتوں کی کثرت کا بیان، دونوں مصرعوں میں توازن بھی پیدا کرتا ہے اور وحدت وکثرت کے وحدۃ الوجودی نقطۂ نظر کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہ صوفیانہ مسلک خدا کے وجود اور اس کی وحدت کو حقیقی اور ماسوااللہ تمام اشیاء ومظاہر کو اعتباری اور مجازی گردانتا ہے۔ اسی باعث موحد انسان کے نزدیک مسلکی گروہوں، ملتوں اور رسوم ورواج پر قائم فرقوں کی بنیاد بظاہر رسومیات مذہب پر ہوتی ہے مگر یہ بات وحدت کے تصور کے منافی ہے۔ رسومیات کو مذہب سمجھنے کے بجائے ایک موحد کا عقیدہ محض وحدانیتِ باری تعالیٰ پر قائم ہوتا ہے، جب کہ کبھی کبھی فروعات اور رسوم ورواج مذہب کی جگہ لے لیتے ہیں، جس کا انکار کرنا وحدانیت کی پہلی شرط ہے۔ اس لیے موحد کا بنیادی موقف رسم و رواج کی نفی اور رسم ورواج پر قائم ملت ومسلک سے انکار ہونا چاہیے۔ میر نے اپنے

ایک شعر میں وحدت اور کثرت کے عقدے کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کی ہے۔
ع آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ'' اور وحدت اور کثرت کے اس کھیل میں اپنے تمام گیان کو لاحاصل بتایا ہے۔ یہاں غالب نے زیرِ بحث شعر میں کثرت کو رسوم اور ملتوں کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس سے یہ شعری منطق پیدا کی ہے کہ چوں کہ وحدانیت ہمارا ایمان ہے اس لیے ایمان کے اجزاء جب تک رسوم اور ملتوں کی صورت میں تھے اس وقت تک انھیں ترک کرنا ضروری تھا اور جب یہی اجزاء صفات کی طرح خدائے واحد کی یکتائی کا حصّہ نظر آنے لگے تو وہ ہمارے لیے اپنے ایمان کے اجزاء کی طرح قابلِ قبول ہو گئے۔

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

یوں تو زیرِ بحث غزل کے بیش تر اشعار کے مقابلے میں مقطع کا یہ شعر نسبتاً کم معنوی امکانات کا حامل ہے، لیکن 'یوں ہی گر روتا رہا' میں جس تسلسل اور لامتناہی گریہ کا ذکر ہے، دیکھنا کے لفظ سے انتباہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اہلِ جہاں اور بستیوں میں جو مناسبت ہے وہ خانہ اور اہلِ خانہ جیسی ہے۔ بیان کی وضاحت اور مضمون کی پامالی کے باوجود نظارہ کے تسلسل کے امکان نے ایک عمدہ امیجری پیدا کر دی ہے جو حسّی طور پر متحرک اور اندیشوں سے بھرپور ہے۔

مجموعی طور پر غالب کی اس زیرِ بحث غزل میں شعوری صناعی سے احتراز اور بعض واقعات اور تلمیحات کو آفاقی حقیقتوں میں منقلب کرنے کی ہُنر مندی قابلِ توجہ ہے۔ اس غزل سے یہ اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کے ابتدائی زمانے کی غزلوں میں بھی مشکل پسندی کے بجائے شعری طریقِ کار کی ندرت زیادہ نمایاں ہے۔

●

غالب کی منتخب غزلیں

غزل

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

کاوکاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

جذبۂ بے اختیار شوق دیکھا چاہیے
سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

بس کہ ہوں غالبؔ اسیری میں بھی آتش زیرپا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

●

غزل

کہتے ہو نہ دیں گے ہم، دل اگر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجیے؟ ہم نے مدّعا پایا

سادگی و پُرکاری، بے خودی و ہشیاری!
حُسن کو تغافل میں جرأت آزما پایا

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا، گُم کیا ہوا پایا

حالِ دل نہیں معلوم، لیکن اس قدر یعنی
ہم نے بارہا ڈھونڈا، تم نے بارہا پایا

شورِ پندِ ناصح نے زخم پر نمک چھڑکا
آپ سے کوئی پوچھے تم نے کیا مزا پایا

●

غزل

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسّر نہیں انساں ہونا

گریہ چاہے ہے خرابی مرے کاشانے کی
در و دیوار سے ٹپکے ہے بیاباں ہونا

وائے دیوانگیِ شوق کہ ہر دم مجھ کو
آپ جانا اُدھر، اور آپ ہی حیراں ہونا

عشرت قتل گہِ اہل تمنّا مت پوچھ
عید نظّارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

کی مرے قتل کے بعد اُس نے جفا سے توبہ
ہائے اس زُود پشیماں کا پشیماں ہونا

حیف اُس چار گرہ کپڑے کی قسمت غالب
جس کی قسمت میں ہو عاشق کا گریباں ہونا

●

غزل

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصالِ یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

ترے وعدے پر جیے ہم، تو یہ جان جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے اگر اعتبار ہوتا!

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا، کوئی غم گسار ہوتا

کہوں کس سے میں کہ کیا ہے شبِ غم بُری بلا ہے
مجھے کیا بُرا تھا مرنا اگر ایک بار ہوتا

ہوئے مر کے ہم جو رسوا، ہوئے کیوں نہ غرقِ دریا
نہ کبھی جنازہ اٹھتا، نہ کہیں مزار ہوتا

یہ مسائلِ تصوف! یہ ترا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

●

غزل

ہوس کو ہے نشاطِ کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا؟

نگاہ بے محابا چاہتا ہوں
تغافل ہائے تمکیں آزما کیا؟

فروغِ شعلۂ خس یک نفس ہے
ہوس کو پاسِ ناموس وفا کیا؟

دماغِ عطر پیراہن نہیں ہے
غمِ آوارگی ہائے صبا، کیا؟

دل ہر قطرہ ہے سازِ انا البحر
ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا؟

بلائے جاں ہے غالبؔ اس کی ہر بات
عبارت کیا، اشارت کیا، ادا کیا؟

●

غزل

درد منت کش دوا نہ ہوا

میں نہ اچھا ہوا بُرا نہ ہوا

جمع کرتے ہو کیوں رقیبوں کو؟

اک تماشا ہوا گِلا نہ ہوا

ہے خبر گرم اُن کے آنے کی

آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟

بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

جان دی، دی ہوئی اسی کی تھی

حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا

●

غزل

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا

زندگی یوں بھی گزر ہی جاتی
کیوں ترا راہ گزر یاد آیا

کیا ہی رضواں سے لڑائی ہوگی
گھر ترا خلد میں گر یاد آیا

پھر ترے کوچے کو جاتا ہے خیال
دل گم گشتہ مگر یاد آیا

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

میں نے مجنوں پہ لڑکپن میں اسد
سنگ اٹھایا تھا کہ سر یاد آیا

●

غزل

ہوئی تاخیر، تو کچھ باعث تاخیر بھی تھا
آپ آتے تھے، مگر کوئی عناں گیر بھی تھا

قید میں ہے ترے وحشی کو وہی زلف کی یاد
ہاں کچھ اک رنجِ گراں باری زنجیر بھی تھا

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے لکھے پر ناحق
آدمی کوئی ہمارا دمِ تحریر بھی تھا

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالبؔ
کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میرؔ بھی تھا

●

غزل

عرض نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

مرنے کی اے دل اور ہی تدبیر کر کہ میں
شایانِ دست و بازوئے قاتل نہیں رہا

وا کر دیے ہیں شوق نے بندِ نقابِ حسن
غیر از نگاہ اب کوئی حائل نہیں رہا

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

بیدادِ عشق سے نہیں ڈرتا مگر اسدؔ
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

●

غزل

ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر، تھا جو رازداں اپنا

منظر اک بلندی پر اور ہم بنا سکتے
عرش سے اُدھر ہوتا کاش کہ! مکاں اپنا

دردِ دل لکھوں کب تک؟ جاؤں اُن کو دکھلا دوں
اُنگلیاں فگار اپنی، خامہ خونچکاں اپنا

گھستے گھستے مٹ جاتا آپ نے عبث بدلا
ننگِ سجدہ سے میرے، سنگِ آستاں اپنا

ہم کہاں کے دانا تھے؟ کس ہنر میں یکتا تھے؟
بے سبب ہوا غالبؔ! دشمن آسماں اپنا

●

غزل

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد، جو بازار دوست
دود شمعِ کشتہ تھا، شاید خطِ رخسار دوست

چشمِ ماروشن کہ اُس بے درد کا دل شاد ہے
دیدۂ پرخوں ہمارا، ساغرِ سرشار دوست

غیر یوں کرتا ہے میری پرسش اس کے ہجر میں
بے تکلف دوست ہو جیسے کوئی غم خوار دوست

تا کہ میں جانوں کہ ہے اس کی رسائی واں تلک
مجھ کو دیتا ہے، پیامِ وعدۂ دیدارِ دوست

چپکے چپکے مجھ کو روتے دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

مہربانی ہائے دشمن کی شکایت کیجیے
یا بیاں کیجیے سپاسِ لذّتِ آزارِ دوست

یہ غزل اپنی مجھے جی سے پسند آئی ہے آپ
ہے ردیفِ شعر میں غالبؔ زبس تکرارِ دوست

●

غزل

حسن غمزے کی کشاکش سے چُھٹا میرے بعد
بارِ آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اٹھتا ہے
شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد

ہے جنوں، اہلِ جنوں کے لیے آغوش وداع
چاک ہوتا ہے گریباں سے جدا میرے بعد

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق
ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

غم سے مرتا ہوں کہ اتنا نہیں دنیا میں کوئی
کہ کرے تعزیتِ مہر و وفا میرے بعد

آئے ہے بیکسیِ عشق پہ رونا غالبؔ
کس کے گھر جائے گا سیلابِ بلا میرے بعد

●

غزل

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

واحسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کے ساتھ
لیکن، عیار طبعِ خریدار دیکھ کر

ان آبلوں سے پاؤں کے گھبرا گیا تھا میں
جی خوش ہوا ہے راہ کو پُرخار دیکھ کر

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی، نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

●

غزل

ہے بس کہ ہر اک ان کے اشارے میں نشاں اور
کرتے ہیں محبت، تو گزرتا ہے گماں اور

یارب، وہ نہ سمجھے ہیں نہ سمجھیں گے مری بات
دے اور دل اُن کو، جو نہ دے مجھ کو زباں اور

تم شہر میں ہو تو ہمیں کیا غم جب اُٹھیں گے
لے آئیں گے بازار سے جا کر دل و جاں اور

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

مرتا ہوں اس آواز پہ ہر چند سر اُڑ جائے
جلاّد کو لیکن وہ کہے جائیں کہ ''ہاں اور''

ہیں اور بھی دنیا میں سخن ور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ غالبؔ کا ہے اندازِ بیاں اور

●

غزل

آہ کو چاہیے اک عمر اثر ہونے تک
کون جیتا ہے تری زلف کے سر ہونے تک

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

عاشقی صبر طلب اور تمنّا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

ہم نے مانا کہ تغافل نہ کروگے لیکن!
خاک ہوجائیں گے ہم تم کو خبر ہونے تک

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

غم ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج
شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

●

غزل

کب سے ہوں، کیا بتاؤں جہان خراب میں
شب ہائے ہجر کو بھی رکھوں گر حساب میں

قاصد کے آتے آتے خط اک اور لکھ رکھوں
میں جانتا ہوں جو وہ لکھیں گے جواب میں

مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دورِ جام
ساقی نے کچھ ملا نہ دیا ہو شراب میں

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

میں اور حظِ وصل خدا ساز بات ہے
جاں نذر دینی بھول گیا اضطراب میں

لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

غالبؔ چھٹی شراب پر اب بھی کبھی کبھی
پیتا ہوں روزِ ابر و شبِ ماہتاب میں

●

غزل

کل کے لیے کر آج نہ خسّت شراب میں
یہ سوءِ ظن ہے ساقیِ کوثر کے باب میں

ہیں آج کیوں ذلیل کہ کل تک نہ تھی پسند
گستاخیِ فرشتہ ہماری جناب میں

رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں

غالبِ ندیمِ دوست سے آتی ہے بوئے دوست
مشغولِ حق ہوں، بندگیِ بوتراب میں

●

غزل

حیراں ہوں دل کو روؤں کہ پیٹوں جگر کو میں
مقدور ہو تو ساتھ رکھوں نوحہ گر کو میں

چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ ''جاؤں کدھر کو میں''

جانا پڑا رقیب کے در پر ہزار بار
اے کاش! جانتا نہ ترے رہ گزر کو میں

لو وہ بھی کہتے ہیں کہ ''یہ بے ننگ و نام ہے''
یہ جانتا اگر، تو لٹاتا نہ گھر کو میں

چلتا ہوں تھوڑی دور ہر اک تیز رو کے ساتھ
پہچانتا نہیں ہوں ابھی راہبر کو میں

اپنے پہ کر رہا ہوں قیاس اہل دہر کا
سمجھا ہوں دل پذیر متاعِ ہنر کو میں

●

غزل

دائم پڑا ہوا ترے در پر نہیں ہوں میں
خاک ایسی زندگی پہ کہ پتھر نہیں ہوں میں

کیوں گردشِ مدام سے گھبرا نہ جائے دل
انسان ہوں، پیالہ و ساغر نہیں ہوں میں

یارب، زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے؟
لوحِ جہاں پہ حرفِ مکرّر نہیں ہوں میں

حد چاہیے سزا میں عقوبت کے واسطے
آخر گناہ گار ہوں، کافر نہیں ہوں میں

غالب وظیفہ خوار ہو دو شاہ کو دعا
وہ دن گئے کہ کہتے تھے نوکر نہیں ہوں میں

●

غزل

سب کہاں، کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی، کہ پنہاں ہوگئیں

میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہوگئیں

جاں فزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

رنج سے خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں مجھ پر پڑیں اتنی کہ آساں ہوگئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہل جہاں!
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہوگئیں

●

غزل

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت، درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں؟

دیر نہیں حرم نہیں، در نہیں، آستاں نہیں
بیٹھے ہیں رہ گزر پہ ہم، غیر ہمیں اُٹھائے کیوں؟

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں؟

واں وہ غرور عزّ و ناز، یاں یہ حجابِ پاسِ وضع
راہ میں ہم ملیں کہاں؟ بزم میں وہ بلائے کیوں؟

ہاں وہ نہیں خدا پرست، جاؤ وہ بے وفا سہی
جس کو ہو دین و دل عزیز اس کی گلی میں جائے کیوں؟

غالبِؔ خستہ کے بغیر کون سے کام بند ہیں
روئیے زار زار کیا؟ کیجیے ہائے ہائے کیوں؟

●

غزل

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو؟
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو؟
وہ اپنی خُو نہ چھوڑیں گے ہم اپنی وضع کیوں بدلیں؟
سبک سر بن کے کیا پوچھیں کہ ہم سے سرگراں کیوں ہو؟
وفا کیسی؟ کہاں کا عشق؟ جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو؟
قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو؟
یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے؟
ہوئے تم دوست جس کے دشمن اُس کا آسماں کیوں ہو؟
یہی ہے آزمانا، تو ستانا کس کو کہتے ہیں؟
عدو کے ہو لیے جب تم تو میرا امتحاں کیوں ہو؟
نکالا چاہتا ہے کام کیا طعنوں سے تو غالبؔ
ترے بے مہر کہنے سے وہ تجھ پر مہرباں کیوں ہو؟

●

غزل

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے!
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے!
کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال،
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے!
عمر بھر کا تو نے پیمانِ وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے!
زہر لگتی ہے مجھے آب و ہوائے زندگی
یعنی تجھ سے تھی اسے ناسازگاری ہائے ہائے!
شرمِ رسوائی سے جا چھپنا نقاب خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے!
خاک میں ناموسِ پیمانِ محبت مل گئی
اُٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے!
عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوقِ خواری ہائے ہائے!

●

غزل

اس بزم میں مجھے نہیں بنتی حیا کیے
بیٹھا رہا اگرچہ اشارے ہوا کیے

رکھتا پھروں ہوں خرقہ و سجادہ رہنِ مے
مدت ہوئی ہے دعوت آب و ہوا کیے

مقدور ہو تو خاک سے پوچھوں کہ اے لئیم!
تو نے وہ گنج ہائے گراں مایہ کیا کیے

ضد کی ہے اور بات مگر خُو بری نہیں
بھولے سے اس نے سینکڑوں وعدے وفا کیے

غالب تمہیں کہو کہ ملے گا جواب کیا؟
مانا کہ تم کہا کیے اور وہ سنا کیے

●

غزل

دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے؟

ہاتھ دھو دل سے یہی گرمی گر اندیشے میں ہے
آبگینہ تندیِ صہبا سے پگھلا جائے ہے

شوق کو یہ لت کہ ہر دم نالہ کھینچے جایئے
دل کی وہ حالت کہ دم لینے سے گھبرا جائے ہے

دور چشم بد! تری بزم طرب سے واہ وا!
نغمہ ہو جاتا ہے واں گر نالہ میرا جائے ہے

اُس کی بزم آرائیاں سن کر دلِ رنجوریاں
مثل نقشِ مدّعائے غیر بیٹھا جائے ہے

سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ
پاس مجھ آتش بجاں کے کس سے ٹھہرا جائے ہے!

●

غزل

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضا مند کرگئی

شق ہوگیا ہے سینہ، خوشا! لذّتِ فراغ
تکلیف پردہ داری زخمِ جگر گئی

وہ بادۂ شبانہ کی سرمستیاں کہاں؟
اٹھیے بس اب کہ لذّت خواب سحر گئی

دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی
اب آبروے شیوۂ اہل نظر گئی

نظارے نے بھی کام کیا واں نقاب کا
مستی سے ہر نگہ ترے رخ پر بکھر گئی

مارا زمانے نے اسد اللہ خاں تمہیں
وہ ولولے کہاں، وہ جوانی کدھر گئی؟

●

غزل

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوق نظر ملے
حوران خلد میں تری صورت مگر ملے

اپنی گلی میں مجھ کو نہ کر دفن بعد قتل
میرے پتے سے خلق کو کیوں تیرا گھر ملے

تجھ سے تو کچھ کلام نہیں لیکن اے ندیم !
میرا سلام کہیو اگر نامہ بر ملے

تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا
فرصت کشاکشِ غم پنہاں سے گر ملے

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
جانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے

اے ساکنانِ کوچۂ دلدار دیکھنا
تم کو کہیں جو غالب آشفتہ سر ملے

●

غزل

کوئی امید بر نہیں آتی
کوئی صورت نظر نہیں آتی
موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
آگے آتی تھی، حالِ دل پہ ہنسی
اب کسی بات پر نہیں آتی
ہے کچھ ایسی ہی بات، جو چپ ہوں
ورنہ، کیا بات کر نہیں آتی
ہم وہاں ہیں، جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی
مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی
کعبے کس منہ سے جاؤ گے غالبؔ؟
شرم تم کو مگر نہیں آتی

●

غزل

دل ناداں، تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے؟
ہم ہیں مشتاق اور وہ بے زار
یا الٰہی، یہ ماجرا کیا ہے؟
میں بھی منہ میں زبان رکھتا ہوں
کاش! پوچھو کہ ''مدّعا کیا ہے''؟
جب کہ تجھ بن نہیں، کوئی موجود
پھر یہ ہنگامہ، اے خدا کیا ہے؟

ق

یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں؟
غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے؟
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ؟
ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟
ہم کو ان سے وفا کی ہے امید
جو نہیں جانتے وفا کیا ہے؟
جان تم پر نثار کرتا ہوں
میں نہیں جانتا، دعا کیا ہے؟
میں نے مانا کہ کچھ نہیں غالب
مفت ہاتھ آئے تو بُرا کیا ہے؟

●

غزل

پھر کچھ اک، دل کو بے قراری ہے
سینہ، جویائے زخم کاری ہے

پھر جگر کھودنے لگا ناخن
آمدِ فصل لالہ کاری ہے

پھر اسی بے وفا پہ مرتے ہیں
پھر وہی زندگی ہماری ہے

پھر کُھلا ہے درِ عدالتِ ناز
گرم بازارِ فوج داری ہے

ق

بے خودی بے سبب نہیں، غالبؔ
کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے

●

غزل

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے
جتنے زیادہ ہو گئے اُتنے ہی کم ہوئے

ہستی ہماری اپنی فنا پر دلیل ہے
یاں تک مٹے کہ آپ ہم اپنی قسم ہوئے

سختی کشانِ عشق کی، پوچھے ہے کیا خبر؟
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

تیری وفا سے کیا ہو تلافی؟ کہ دہر میں
تیرے سوا بھی، ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

لکھتے رہے جنوں کی حکایاتِ خوں چکاں
ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

چھوڑی، اسد، نہ ہم نے گدائی میں دل لگی
سائل ہوئے، تو عاشقِ اہل کرم ہوئے

●

غزل

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ ''تو کیا ہے''
تمہیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟

نہ شعلے میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تُند خو کیا ہے؟

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن
ہمارے جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے؟

جلا ہے جسم جہاں، دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو، اب راکھ، جستجو کیا ہے؟

رگوں میں دوڑتے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جب آنکھ ہی سے نہ ٹپکا تو پھر لہو کیا ہے؟

رہی نہ طاقت گفتار، اور اگر ہو بھی
تو کس امید پہ کہیے کہ آرزو کیا ہے؟

ہوا ہے شہ کا مصاحب، پھرے ہے اتراتا
وگرنہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے؟

●

غزل

پھر اس انداز سے بہار آئی
کہ ہوئے مہر و مہ تماشائی
دیکھو اے ساکنان خطۂ خاک!
اس کو کہتے ہیں عالم آرائی
کہ زمیں ہوگئی ہے سرتاسر
روکشِ سطح چرخ مینائی
سبزے کو جب کہیں جگہ نہ ملی
بن گیا روئے آب پر کائی
سبزہ و گل کے دیکھنے کے لیے
چشم نرگس کو دی ہے بینائی
ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی
کیوں نہ دنیا کو ہو خوشی، غالبؔ
شاہ دین دار نے شفا پائی

●

غزل

نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے
میں بلاتا تو ہوں اس کو مگر اے جذبۂ دل
اُس پہ بن جائے کچھ ایسی کہ بن آئے نہ بنے
غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر
کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے؟ تو چھپائے نہ بنے
اس نزاکت کا برا ہو، وہ بھلے ہیں تو کیا؟
ہاتھ آویں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے
موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں؟ کہ نہ آؤ تو بُلائے نہ بنے
بوجھ وہ سر سے گرا ہے کہ اٹھائے نہ اُٹھے
کام وہ آن پڑا ہے کہ بنائے نہ بنے
عشق پر زور نہیں، ہے یہ وہ آتش غالبؔ
کہ لگائے نہ لگے اور بُجھائے نہ بنے

●

غزل

دیا ہے دل اگر اس کو، بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب، تو ہو، نامہ بر ہے کیا کہیے

یہ ضد کہ آج نہ آوے اور آئے بن نہ رہے
قضا سے شکوہ ہمیں کس قدر ہے، کیا کہیے

زہے کرشمہ، کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی انھیں سب خبر ہے، کیا کہیے

سمجھ کے کرتے ہیں بازار میں، وہ پرسشِ حال
کہ یہ کہے کہ سرِ رہ گزر ہے کیا کہیے

انھیں سوال پہ زعمِ جنوں ہے، کیوں لڑیے؟
ہمیں جواب سے قطعِ نظر ہے، کیا کہیے

حسد، سزائے کمالِ سخن ہے کیا کیجے
ستم، بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے

کہا ہے کس نے کہ غالبؔ بُرا نہیں؟ لیکن
سوائے اس کے کہ آشفتہ سر ہے کیا کہیے

●

غزل

کبھی نیکی بھی اُس کے جی میں گر آ جائے ہے مجھ سے
جفائیں کر کے اپنی یاد شرما جائے ہے مجھ سے

خدایا جذبۂ دل کی مگر تاثیر اُلٹی ہے
کہ جتنا کھینچتا ہوں اور کھنچتا جائے ہے مجھ سے

اُدھر وہ بدگمانی ہے، اِدھر یہ ناتوانی ہے
نہ پوچھا جائے ہے اُس سے نہ بولا جائے ہے مجھ سے

سنبھلنے دے مجھے اے ناامیدی کیا قیامت ہے
کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جائے ہے مجھ سے

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالبؔ
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غزل

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور
جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

مت پوچھ کہ کیا حال ہے میرا ترے پیچھے
تو دیکھ کہ کیا رنگ ہے تیرا مرے آگے

ایماں مجھے روکے ہے جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو بُرا کہتی ہے لیلا مرے آگے

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے میرا
غالبؔ کو بُرا کیوں کہو اچھا مرے آگے

●

غزل

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم اتنے کہ بس پاک ہو گئے

کہتا ہے کون نالۂ بلبل کو بے اثر؟
پردے میں گل کے، لاکھ جگر چاک ہو گئے

پوچھے ہے کیا وجود و عدم اہل شوق کا؟
آپ اپنی آگ کے خس و خاشاک ہو گئے

کرنے گئے تھے ان سے تغافل کا ہم گلہ
کی ایک ہی نگاہ کہ بس خاک ہو گئے

اس رنگ سے اٹھائی کل اس نے اسد کی نعش
دشمن بھی جس کو دیکھ کے غم ناک ہو گئے

●

غزل

جب تک دہان زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہِ سخن وا کرے کوئی

رونے سے، اے ندیم! ملامت نہ کر مجھے
آخر کبھی تو عقدۂ دل وا کرے کوئی

چاک جگر سے جب رہِ پرسش نہ وا ہوئی
کیا فائدہ کہ جیب کو رسوا کرے کوئی

ناکامیِ نگاہ ہے برق نظارہ سوز
تو وہ نہیں کہ تجھ کو تماشا کرے کوئی

بے کاریِ جنوں کو ہے سر پیٹنے کا شغل
جب ہاتھ ٹوٹ جائیں تو پھر کیا کرے کوئی

حُسنِ فروغِ شمعِ سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

●

غزل

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

بات پر واں زبان کٹتی ہے
وہ کہیں اور سنا کرے کوئی

بک رہا ہوں جنوں میں کیا کیا کچھ
کچھ نہ سمجھے، خدا کرے کوئی

نہ سنو، گر بُرا کہے کوئی
نہ کہو گر بُرا کرے کوئی

روک لو، گر غلط چلے کوئی
بخش دو گر خطا کرے کوئی

کون ہے جو نہیں ہے حاجت مند؟
کس کی حاجت روا کرے کوئی

جب توقع ہی اُٹھ گئی، غالبؔ
کیوں کسی کا گِلا کرے کوئی

●

غزل

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے ہیں لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

بھرم کھل جائے ظالم تیرے قامت کی درازی کا
اگر اس طرّۂ پُر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے

مگر لکھوائے کوئی اس کو خط، تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے

ہوئی جن سے توقع خستگی کی داد پانے کی
وہ ہم سے بھی زیادہ خستۂ تیغِ ستم نکلے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبہ سے اٹھا ظالم
کہیں ایسا نہ ہو یاں بھی وہی کافر صنم نکلے

کہاں مے خانے کا دروازہ غالبؔ اور کہاں واعظ
پر اتنا جانتے ہیں کل وہ جاتا تھا کہ ہم نکلے

●

غزل

مدت ہوئی ہے، یار کو مہماں کیے ہوئے
جوشِ قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

پھر، گرمِ نالہ ہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کیے ہوئے

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کیے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کیے ہوئے

مانگے ہے پھر، کسی کو لبِ بام پر ہوس
زلفِ سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے

چاہے ہے، پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنۂ مژگاں کیے ہوئے

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے، پھر نگاہ
چہرہ فروغِ مے سے گلستاں کیے ہوئے

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کے رات دن
بیٹھے رہیں تصورِ جاناں کیے ہوئے

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوشِ اشک سے
بیٹھے ہیں ہم تہیۂ طوفاں کیے ہوئے

●

شیرازۂ خیال ابھی فرد فرد تھا

(متفرق اشعار)

بوئے گل، نالۂ دل، دود چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

.....

تنگیٔ دل کا گلہ کیا، یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

.....

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا
ہوا جب غم سے یوں بے حس تو غم کیا سر کے کٹنے کا
نہ ہوتا گر جدا تن سے، تو زانو پر دھرا ہوتا
ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا، کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

.....

آئینہ دیکھ، اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

.....

سرمۂ مفت نظر ہوں مری قیمت یہ ہے
کہ رہے چشم خریدار پہ احساں میرا

.....

کام اُس سے آپڑا ہے کہ جس کا جہان میں
لیوے نہ کوئی نام ''ستم گر'' کہے بغیر

.....

مہرباں ہو کے بُلا لو مجھے چاہو جس وقت
میں گیا وقت نہیں ہوں کہ پھر آ بھی نہ سکوں

.....

یہ ہم جو ہجر میں دیوار و در کو دیکھتے ہیں
کبھی صبا کو کبھی نامہ بر کو دیکھتے ہیں

.....

نظر لگے نہ کہیں اُس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

.....

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشم تنگ شاید کثرت نظّارہ سے وا ہو

.....

وحشت پہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمیں کو عرقِ انفعال ہے

.....

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسدؔ
عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

.....

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

.....

وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں
صورت دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

.....

ہیں زوال آمادہ اجزا آفرینش کے تمام
مہر گردوں ہے چراغِ رہ گزار باد، یاں

.....

تیری فرصت کے مقابل اے عمر
برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں

.....

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہیِ قسمت سے مژگاں ہوگئیں

.....

دیوار بارِ منت مزدور سے ہے خم
اے خانماں خراب نہ احساں اُٹھایئے

.....

کی اس نے گرم سینۂ اہلِ ہوس میں جا
آوے نہ کیوں پسند کہ ٹھنڈا مکان ہے

.....

ہجومِ غم سے یاں تک سرنگونی مجھ کو حاصل ہے
کہ تارِ دامن و تارِ نظر میں فرق مشکل ہے

.....

گلشن کو تری صحبت از بس کہ خوش آتی ہے
ہر غنچے کا گل ہونا، آغوش کشائی ہے

.....

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشت امکاں کو ایک نقشِ پا، پایا

.....

بس کہ جوشِ گریہ سے زیر و زبر ویرانہ تھا
چاکِ موجِ سیل، تا پیراہنِ دیوانہ تھا

.....

مجبوری و دعوایِ گرفتاری الفت
دستِ تہہِ سنگ آمدہ پیمانِ وفا ہے

.....

فریاد کی کوئی لَے نہیں ہے
نالہ پابندِ نَے نہیں ہے
ہاں مت کھائیو فریبِ ہستی
ہرچند کہیں کہ ''ہے'' نہیں ہے

●

قصیدہ

(منقبت میں)

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حُسن نہ ہوتا خود بیں

بے دلی ہائے تماشہ کہ نہ عبرت ہے نہ ذوق
بے کسی ہائے تمنا کہ نہ دنیا ہے نہ دیں

ہرزہ ہے نغمۂ زیر و بم ہستی و عدم
لغو ہے آئنۂ فرقِ جنون و تمکیں

نقشِ معنی ہمہ خمیازۂ عرضِ صورت
سخنِ حق ہمہ پیمانۂ ذوقِ تحسیں

لاف دانش غلط و نفعِ عبادت معلوم
دردِ یک ساغرِ غفلت ہے، چہ دنیا و چہ دیں

مثل مضمونِ وفا باد بہ دستِ تسلیم
صورتِ نقشِ قدم خاک بہ فرقِ تمکیں

عشق بے ربطیِ شیرازۂ اجزائے حواس
وصل، زنگارِ رخِ آئنۂ حُسنِ یقیں

کوہ کن گرسنہ مزدورِ طرب گاہِ رقیب
بے ستوں آئنۂ خوابِ گران شیریں

کس نے دیکھا نفسِ اہل وفا آتش خیز؟
کس نے پایا اثر نالۂ دل ہائے حزیں؟

سامعِ زمزمۂ اہل جہاں ہوں لیکن
نہ سر و برگِ ستائش نہ دماغ نفریں

کس قدر ہرزہ سراہوں کہ عیاذاً باللہ
یک قلم خارجِ آدابِ وقار و تمکیں

نقش لاحول لکھ اے خامۂ ہذیاں تحریر
یا علی عرض کرا اے فطرتِ وسواس قریں!

مظہرِ فیضِ خدا جان و دلِ ختم رسل
قبلۂ آلِ نبی کعبۂ ایجادِ یقیں

ہو وہ سرمایۂ ایجادِ جہاں گرمِ خرام
ہر کفِ خاک ہے واں گردۂ تصویرِ زمیں

جلوہ پرداز ہو نقشِ قدم اس کا جس جا
وہ کفِ خاک ہے ناموسِ دو عالم کی امیں

نسبتِ نام سے اس کی ہے یہ رتبہ کہ رہے
ابداً پُشتِ فلک خم شدۂ ناز زمیں

فیضِ خُلق اس کا ہی شامل ہے کہ ہوتا ہے سدا
بوئے گل سے نفس بادِ صبا عطر آگیں

بُرّشِ تیغ کا اُس کی ہے جہاں میں چرچا
قطع ہوجائے نہ سررشتۂ ایجاد کہیں

کفرسوزاس کا وہ جلوہ ہے کہ جس سے ٹوٹے
رنگِ عاشق کی طرح رونقِ بت خانۂ چیں

جاں پناہا! دل و جاں فیض رسانا! شاہا!
وصیِ ختم رسل تو ہے بہ فتوائے یقیں

جسم اطہر کو ترے دوش پیمبر منبر
نامِ نامی کو ترے ناصیۂ عرش نگیں

کس سے ممکن ہے تری مدح بغیر از واجب؟
شعلۂ شمع مگر شمع پہ باندھے آئیں

آستاں پر ہے ترے جوہر آئینۂ سنگ
رقم بندگی حضرتِ جبریل امیں

ترے در کے لیے اسبابِ نثار آمادہ
خاکیوں کو جو خدا نے دیے جان و دل و دیں

تیری مدحت کے لیے ہیں دل و جاں کام وزباں
تیری تسلیم کو ہیں لوح و قلم دست و جبیں

کس سے ہوسکتی ہے مدّاحیِ ممدوحِ خدا!
کس سے ہوسکتی ہے آرایشِ فردوس بریں!

جنسِ بازار معاصی اسد اللہ اسد
کہ سوا تیرے کوئی اس کا خریدار نہیں

شوخیِ عرضِ مطالب میں ہے گستاخ طلب
ہے تیرے حوصلۂ فضل پہ از بس کہ یقیں

دے دعا کو مری وہ مرتبۂ حسنِ قبول
کہ اجابت کہے ہر حرف پہ سو بار آمیں

غمِ شبیر سے ہو سینہ یہاں تک لب ریز
کہ رہیں خونِ جگر سے مری آنکھیں رنگیں

طبع کو اُلفتِ دلدل میں یہ سرگرمیِ شوق
کہ جہاں تک چلے اس سے قدم اور مجھ سے جبیں

دلِ الفت نسب و سینۂ توحید فضا
نگہِ جلوہ پرست و نفسِ صدق گزیں

صرف اعدا، اثرِ شعلۂ دودِ دوزخ
وقفِ احباب گل و سنبلِ فردوسِ بریں

●

مثنوی

(آموں کی تعریف میں)

ہاں دلِ دردمند زمزمہ ساز
کیوں نہ کھولے در خزینۂ راز؟
خامے کا صفحے پر رواں ہونا
شاخِ گل کا ہے گل فشاں ہونا
مجھ سے کیا پوچھتا ہے ''کیا لکھیے''؟
نکتہ ہائے خرد فزا لکھیے
بارے آموں کا کچھ بیاں ہوجائے
خامہ نخلِ رطب فشاں ہوجائے
آم کا کون مرد میداں ہے؟
ثمر و شاخ گوے و چوگاں ہے
تاک کے جی میں کیوں رہے ارماں؟
آئے پہ گوے اور یہ میداں
آم کے آگے پیش جاوے خاک
پھوڑتا ہے جلے پھپھولے تاک
نہ چلا جب کسی طرح مقدور
بادۂ ناب بن گیا انگور
یہ بھی ناچار جی کا کھونا ہے
شرم سے پانی پانی ہونا ہے

مجھ سے پوچھو تمہیں خبر کیا ہے
آم کے آگے نیشکر کیا ہے

نہ گل اس میں نہ شاخ و برگ نہ بار
جب خزاں آئے تب ہو اس کی بہار

اور دوڑایئے قیاس کہاں؟
جان شیریں میں یہ مٹھاس کہاں

جان میں ہوتی گر یہ شیرینی
کوہ کن باوجود غم گینی

جان دینے میں اس کو یکتا جان
پر وہ یوں سہل دے نہ سکتا جان

نظر آتا ہے یوں مجھے یہ ثمر
کہ دوا خانۂ ازل میں مگر

آتشِ گل پہ قند کا ہے قوام
شیرے کے تار کا ہے ریشہ نام

یا یہ ہوگا کہ فرط رافت سے
باغ بانوں نے باغِ جنت سے

انگبیں کے بہ حکم ربُّ الناس
بھر کے بھیجے ہیں سربہ مہر گلاس

یا لگا کر خضر نے شاخِ نبات
مدّتوں تک دیا ہے آب حیات

تب ہوا ہے ثمر فشاں یہ نخل
ہم کہاں ور نہ اور کہاں یہ نخل

تھا ترنجِ زر ایک خسرو پاس
رنگ کا زرد، پر کہاں بُو باس

آم کو دیکھتا اگر اک بار
پھینک دیتا طلائے دست افشار

رونقِ کار گاہِ برگ و نوا
نازشِ دودمانِ آب و ہوا

رہبرِ راہِ خلد کا توشہ
طوبیٰ و سدرہ کا جگر گوشہ

صاحبِ شاخ و برگ و بار ہے آم
ناز پروردۂ بہار ہے آم

خاص وہ آم جو نہ ارزاں ہو
نو برِ نخلِ باغِ سلطاں ہو

وہ کہ ہے والیٔ ولایت عہد
عدل سے اُس کے ہے حمایتِ عہد

فخرِ دیں عز شان و جاہِ جلال
زینتِ طینت و جمالِ کمال

کارفرمائے دین و دولت و بخت
چہرہ آرائے تاج و مسند و تخت

سایہ اس کا ہما کا سایہ ہے
خلق پر وہ خدا کا سایہ ہے

اے مفیضِ وجودِ سایہ و نور
جب تلک ہے نمودِ سایہ و نور

اس خداوندِ بندہ پرور کو
وارثِ گنج و تخت و افسر کو

شاد و دلِ شاد و شادماں رکھیو!
اور غالبؔ پہ مہرباں رکھیو! ●

رباعیات

دکھ جی کے پسند ہوگیا ہے غالب
دل رک رک کر بند ہوگیا ہے غالب
واللہ کہ شب کو نیند آتی ہی نہیں
سونا سوگند ہوگیا ہے غالب

●

مشکل ہے زبس کلام میرا اے دل!
سُن سُن کے اسے سخن ورانِ کامل!
آساں کہنے کی کرتے ہیں فرمایش
گویم مشکل وگر نہ گویم مشکل

●

اُردو اکادمی دہلی

کے چند اہم مونوگراف

شیخ ظہورالدین حاتم
مرتب: پرفیسر عبدالحق
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۰

میر ناصر علی دہلوی
مرتب: ڈاکٹر ارتضیٰ کریم
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۸

شاہ نجم الدین مبارک آبرو
مرتب: پروفیسر خالد محمود
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۸

خواجہ الطاف حسین حالی
مرتب: ڈاکٹر شہزاد انجم
قیمت: ۴۰ روپے، صفحات: ۱۵۶

مومن خاں مومن
مرتب: ڈاکٹر توقیر احمد خاں
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۰

قائم چاندپوری
مرتب: ڈاکٹر خالد علوی
قیمت: ۱۰۰ روپے، صفحات: ۲۶۴

مرزا محمد رفیع سودا
مرتب: ڈاکٹر مظہر احمد
قیمت: ۵۰ روپے، صفحات: ۱۸۴

میر اثر
مرتب: ڈاکٹر مولا بخش
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۱۲

دیوانِ غالب
(صدی ایڈیشن، اردو۔ ہندی)
مرتب: علی سردار جعفری
قیمت: ۳۰۰ روپے، صفحات: ۴۷۲

میر امّن
مرتب: پروفیسر ابن کنول
قیمت: ۴۰ روپے، صفحات: ۱۵۲

مرزا غالب (مکتوب نگاری)
مرتب: ڈاکٹر خالد اشرف
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۸

فائز دہلوی
مرتب: ڈاکٹر کوثر مظہری
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۸

انتخاب کلام
عابد پیشاوری
مرتب: ڈاکٹر جمیل اختر
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۱۲

سرسیّد احمد خاں
مرتب: پروفیسر افتخار عالم خاں
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۰

خواجہ میر درد
مرتب: پروفیسر قاضی عبیدالرحمن ہاشمی
قیمت: ۳۰ روپے، صفحات: ۱۲۸

رابطہ: سی۔ پی۔ او۔ بلڈنگ، کشمیری گیٹ، دہلی Ph : 23863858, Fax : 23863773

Mirza Ghalib: Rs. 30/-